DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR
HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

13

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LIBRARY
JUN 26 1910
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
K86
Bd. 7
Halb. 1

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1896. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Achleitner, Arthur. Mathias Schmid	37
Gesang der Nornen	107
Haushofer, Max. Der Teufel im Atelier	66
Kirchbach, Wolfgang. Farbe und Plastik	47
Nonnenbruch, Max. Moderne Kunst und Robert Fowler	55
Seifert, Alfred. Mailuft	108
Singer, Hans W. Radierer unserer Zeit	1
Walter, Fred. Unsere Bilder	53
— — Woldemar Friedrich	75
Zimmern, Helen. Lord Leighton †	97

Vollbilder.

	Seite
Brack, Emil. Die Nachbarskinder	54
Dasio, Maximilian. Endymion und Selene	4
Delug, Al. Die Nornen	112
Dettmann, Ludwig. Lebensfrühling	54
Fowler, Robert. Die Musen beim Nahen Apollo's	58
— — Ariel	62
— — Frühlingsdämmerung	66
— — Nachklänge der Musik	70
— — Bezauberte Lichtung	72
— — Eva und die Stimmen	74
Friedrich, Woldemar. Cabin-boat auf dem «Backwater»	78
— — Strassenscene in Madras	82
— — Leibwache des Maharadjah von Káthiáwar	86
— — Camp Ootomanshola in den Bergen von Travancore	90
— — Nautch girl (Tänzerin) in Benares	92
— — Hindu-Frauen	96
Geyger, Ernst Moritz. Darwinistische Disputation	8
Grützner, Eduard. Der alte Landsknecht	48
Halm, Peter. Bildniss	36
Helleu, P. C. Einfädlerin	24
Herkomer, Hubert. Serpentin-Tänzerin	18
— — Sommer	20
Koepping, Karl. Mänade	16
Legros, A. Die Anbetung der Hirten	28
— — Der Triumph des Todes I: Der Auszug	32
Leighton, Frederick. Hit	100
— — Bacchante	104
— — Frigidarium	104
— — Helen of Troy	108
Liebermann, Max. Badende Jungen	12
Meyer-Basel, C. Th. Landschaft am Bodensee	36
Schmid, Mathias. Abgestürzt	40
— — Neckerei	44
— — Die Karrenzieher	44
Seifert, Alfred. Mailuft	112
Strang, Wm. Der Dichter	28

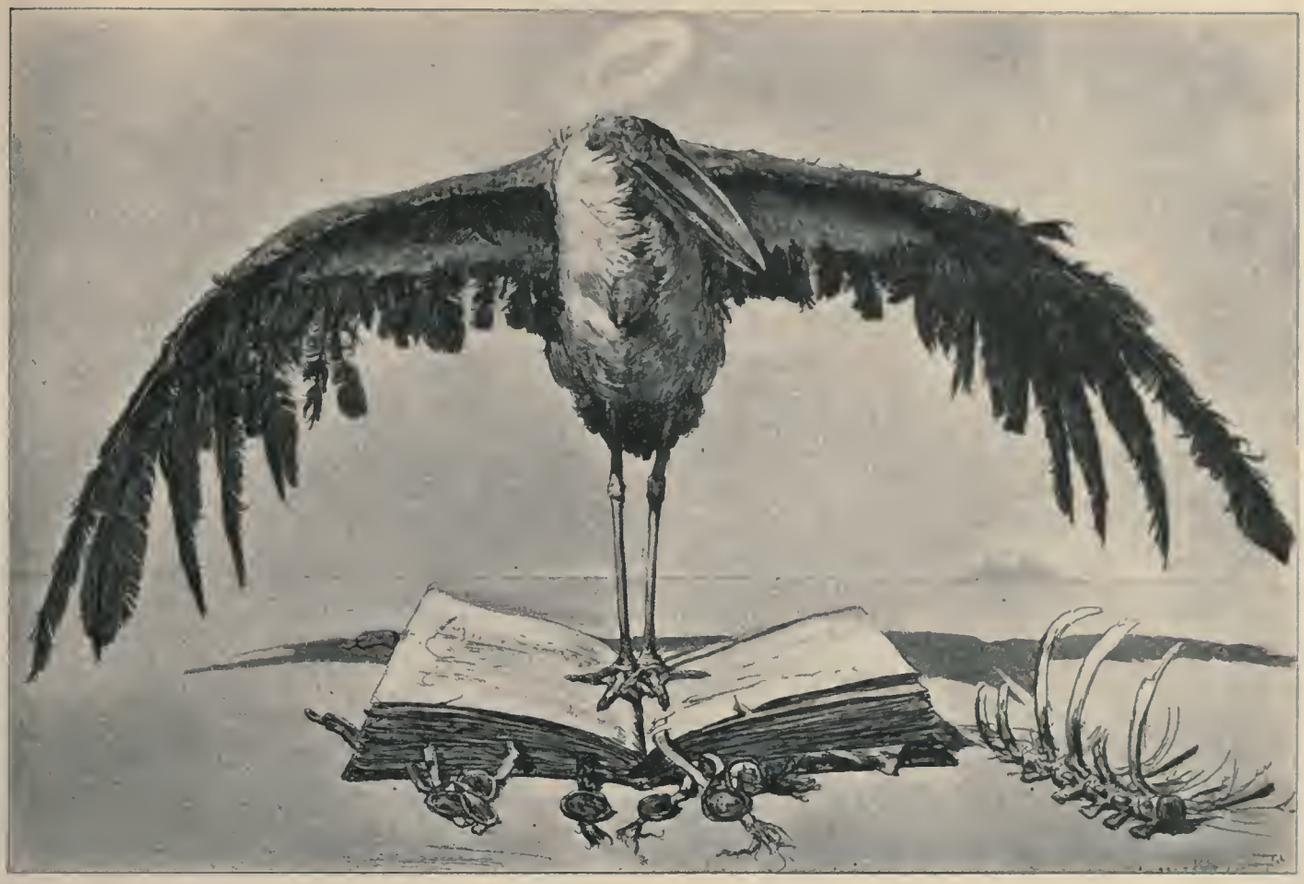
Textbilder.

Seite

Cameron, D. Y. Die Windmühle 31
— — Ex libris 31, 32, 36
— — Aus «Stirling in Süd-Schottland» . . 33
— — Treppe des Rowallan-Castle in Schottland 35
Dasio, Maximilian. Titelblatt zu Opus II «Tempi» 3
— — Amor 4
— — Circe 5
Fowler, Robert. Beginnende Nacht 55
— — Studie 57
— — Auf grünem Meeresgrund 59
— — Die schüchterne Nymphe 62
— — Studienköpfe 63, 65
— — Philomele 64
Friedrich, Woldemar. Skizzen und Studien aus Indien 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
Geyger, Ernst Moritz. Marabu 1
Haushofer, Alfred. Illustrationen zu: Max Haushofer. Der Teufel im Atelier 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74
Helleu, Paul. Zurückgekehrt 13
Herkomer, Hubert. Gwenddydd 11
Legros, A. Hector Berlioz 24
— — Der Triumph des Todes II: Die Schlacht 25

Seite

Legros, A. Der Triumph des Todes III: Nach der Schlacht 25
— — Die Rückkehr des verlorenen Sohnes . 27
Liebermann, Max. Mädchen mit Kühen . . . 6
— — Die Netzeflickerinnen 7
Schmid, Mathias. Porträt 37
— — Voräule bei See in Tirol 38
— — Studienköpfe 39, 42
— — Aus Ischyl 39
— — Parthie bei Ischyl 40
— — Der Herrgottshändler 41
— — Alpe Durrig 43
— — Die gefrorene Braut 44
— — Das Gebet auf's Kerbholz 45
— — Langesthey (Tirol) 46
Seifert, Alfred. Studien . . . 108, 109, 110, 111
Storm van s'Gravesande, Ch. Morgenstimmung auf der Schelde 21
— — Entwurf zu einem Titelblatt 23
Strang, Wm. R. L. Stevenson 28
— — Die Volksküche 29
— — Der Violin-Cello-Spieler 30
Zimmermann, Ernst. Würfelspieler 9
Zorn, Anders. Das Erwachen 15
— — Bildniss 17
— — Ein Maler-Radierer 19



Marabu.
Nach der Original-Radierung von *Ernst Moritz Geyger, Berlin.*

Radierer unserer Zeit

Von

HANS W. SINGER

Wenn man ein so schönes Thema zur Bearbeitung vorgeschlagen erhält, da freut man sich aufrichtig auf die Stunden angenehmer Beschäftigung mit herrlichen Kunstwerken, die nun bevorstehen. Noch mehr — man soll die Schätze nicht nur geniessen, man soll sie sogar noch Anderen zuführen. Mit Vergnügen schreitet man zur vorläufigen allgemeinen Disposition, zur flüchtigen Zurechtlegung des Materials. Doch wehe! — bald schwindet die Freude fast vor einer aufsteigenden Angst. Wie schwillt das Material! Wie soll man das Alles unterbringen? Ist es möglich, unter den gegebenen Umständen auch nur einen Begriff von all dem Schönen zu geben? Der zuerst mit den Worten «Die moderne Radierung» breit gefasste Titel schrumpft bald zu «Die Radierer unserer Zeit» zusammen, und auch hiervon muss endlich noch das «Die» wegfallen, da es eine Erschöpfung des Gegenstandes verspricht, an die nicht einmal gedacht werden kann.

Bei solcher Sachlage ist es nun ein Glück, dass Klinger' übergangen werden darf. Unter gewöhnlichen Umständen wäre ein Aufsatz über die moderne Radierung ohne Klinger etwa wie eine deutsche Litteraturgeschichte ohne Schiller oder Goethe. Doch den Lesern dieser Zeitschrift ist der grosse Meister erst neulich nahe gerückt

worden, und so darf ich Raum und Zeit, die ich ihm hätte widmen müssen, diesmal an den Versuch wenden, der seinen Mitarbeitern in der Radierung gelten soll.

Klinger hat auf die deutsche Künstlerwelt einen grossen Eindruck gemacht und doch bis jetzt keine wirkliche Schule oder Nachahmer erzogen. Bei einem mächtigen Künstler, dessen Ausdrucksform so einseitig ist wie zum Beispiel Michelangelo's, kann es nicht ausbleiben, dass er eine Schule hervorruft, denn er hat bestimmte Züge, die man absehen kann, eine gewisse Aussprache, die nachgeahmt werden kann. Klinger ist zu vielseitig. Den Selbstthätigen kann er anregen, den Unselbstständigen aber nicht anleiten. Man kann ihm nicht leicht «Griffe» ablernen; man kann ihm höchstens etwas äusserlich nachmachen, wie z. B. Dasio, der auch Folgen mit der Bezeichnung «Opus I», «Opus II» herausgab.

Vor etwa drei Jahren erschien Dasio auf der Bildfläche mit vielversprechenden graphischen Arbeiten. Es waren Steindrucke (die ja nicht in den uns gesetzten Rahmen passen), in denen trotz mancher Zeichnungsmängel, durch einfache Behandlung und phantasievolle Conception eine gute Wirkung erzielt worden war. Auf dem «Jungbrunnen» z. B. war eine Lichtfluth, ein breiter Sonnenstrahl quer über das Bild von einer Ecke zur anderen, äusserst geschickt gegeben, einfach durch Aussparen des weissen Papieres. Ebenso lobenswerth waren die gleichzeitigen kleinen Radierversuche: «Nacktes Mädchen» auf einem Felsen bei einem Weihkessel sitzend, «Sphinx» mit einer Heiligen und dem kleinen Amor, «Amor» mit dem Bogen hinter sich, «Laubbekränzte sitzende Bacchantin», die alle durch ihre Phantasie fesseln. Das Blatt, ein Gärtner raubt einem Mädchen einen Kuss, besitzt wirklich feine radiererische Qualitäten.

Darauf folgten die Opera I und II, Eros, Allsieger im Kampf, und Tempi. Auch darunter befindet sich manches Gute, z. B. das Blatt mit dem Mädchen, das verzweifelnd, händeringend vor dem Altar kniet, hinter dem Amor kalt, siegesbewusst und daher erbarmungslos steht; sein wohlgelungener Kopf sitzt allerdings auf einer anatomielos gezeichneten Figur. Mit der Zeichnung, mit der technischen Ausführung hat es der Künstler manchmal zu leicht genommen. Auf allen Blättern stehen die Figuren gewissermassen unter einem elektrischen Scheinwerfer. Das hilft über die Schwierigkeiten der Modellirung hinweg. Doch diese ewigen schwarzen Schlagschatten und grellen Lichter ermüden mit der Zeit.

Dasio nennt seine Schöpfungen nicht nur Opera, er will auch als erotischer Satyriker auftreten. Als solcher ist man aber erst geniessbar, wenn man künstlerisch verklärt, wenn man den cynischen Gedanken ganz hinter einer Augenfreude verbirgt.

Alles in Allem genommen kann man nicht sagen, dass Dasio die schönen Versprechungen seiner Erstlingsarbeiten mit diesen Opera ganz eingelöst habe. Bei wenig anspruchsvolleren Arbeiten, solche, die nicht einen philosophischen Gehalt in einem Cyklus entwickeln, sondern nur einen einfachen Vorwurf künstlerisch darstellen wollen, dürfte es ihm gewiss gelingen.

Dem Klinger nicht so ähnelnd und doch eher ihm gleich ist Ernst Moritz Geyger, denn auch er gehört zu den Meistern des Könnens, zu den vielseitigen Künstlern. Als Maler ist er wenig bekannt; die Skizzen, die man in seinen Ateliers sehen konnte, verriethen, dass er auf koloristische Stilisirung, besonderes Gewicht legte. Seine Skulpturen dagegen hat er ausgestellt und sie haben ihm allenthalben das grösste Lob eingebracht. Gerade wie in der Plastik, beschränkt sich seine Radierer-thätigkeit fast ganz auf Schilderungen aus dem Thierleben. Zuerst kamen einige auf Verlegerbestellung gemachte Hirschstücke, bei denen Geyger seinen eigenen künstlerischen Wünschen nicht völlig gerecht werden durfte. Dann aber erschienen die Löwen, die Affen, die Elephanten, der Marabu. Bewegungen und Körperbau der Thiere sind überraschend gut, mit der Treue der Photographie und doch mittels einer lebensvollen, persönlichen Technik wiedergegeben. Königlich faul liegt der alte Wüstenraufbold auf einem erhöhten Brett ausgestreckt, während beinahe ebenso träge seine Gefährtin aus der Pfanne am Boden säuft. Die ganze schwüle, geruchsschwangere Luft eines Carnivorenhauses weht uns entgegen. Die Elephanten mit ihren plumpen Gliedern und klugen kleinen Augen lassen ihre famos stofflich gelungene Dickhaut von einem etwas überflüssigen Putto abkehren. Der Marabu soll eine Satyre auf den dünkelhaften Professor sein. Rechthaberisch steht er da auf dem Buch mit den sieben Siegeln, das seiner Allwissenheit nicht verschlossen blieb, über das er stolz die Flügel ausbreitet, die in mancher Fehde mit den lieben Collegen ihm kräftig zerzaust worden sind. Mit pietätvoller Rührung verdreht er das Auge nach dem Heiligenschein, den die Eigenliebe ihm selbst aufgesetzt hat. Die Affen endlich zeigen all die Possier-

lichkeit, die uns vor den wirklichen Käfigen soviel Spass bereitet. Grosse Ausdauer, fleissigstes Studium und eine glückliche Hand mussten sich vereinigen, ehe die Thiere mit solcher Unmittelbarkeit auf das Papier gebannt werden konnten. Einer hockt auf einem Buch, auf dem die Worte «Abstammung des Menschen» sichtbar sind. Dieser Einfall hat den Künstler mehreremal zur Darstellung gereizt. Zwei Jahre nach den eben genannten Blättern erschien die «Darwinistische Disputation». Von sechs Affen umgeben, deren Einer es hält, liegt ein lachendes Menschenkind am Boden. Alle Sechse wissen nicht recht, was sie aus dem Ding da machen sollen und schlagen um Rath in einem Buch, «Abstammung des Menschen», nach. Der Erste, konservativ und überlegen, blickt mit unverhohlener Geringschätzung auf den Neuling herab. Ein Zweiter ist sichtlich erschrocken und durch das Auftreten der neuen Erscheinung an seinem alten lieben Glauben irre geworden. Zwei Andere hoffen im Buch die nöthige Lösung des Problems zu finden, während die letzten Zwei lieber direkt am Original ihre Forschungen anstellen, wobei der Eine schon mütterliche Instinkte verräth und nach der Milchflasche gegriffen hat. Das Ganze ist unter eine ideale Beleuchtung gestellt. Wie bei manchen alten italienischen Bildern der heiligen Nacht das Licht vom Christkind auszuströmen scheint, so liegt der Lichtquell auch hier nicht ausserhalb des Bildes, sondern in der Mitte der Darstellung. Mit überaus feiner und genauer Beobachtung ist das Kind gestochen. Eine zarte, sorgsame Linie liegt eng neben der nächsten und alle vereinigen sich zu der grösstdenkbarsten Plastizität. Das Dreidimensionale ist vielmehr als die Stofflichkeit der Haut betont und gelungen. Das Blatt gehört zu den grössten Seltenheiten. Die Platte gelangte in den Besitz eines Berliner Herren, der sie, nachdem etwa fünf Abzüge gemacht wurden, vernichten liess.

Titelblatt zu Opus II. «Tempi».
Nach der Original-Radierung von *M. Dasio, München.*

Noch ein drittes Mal hat Geyger dieses Thema behandelt, diesmal auf einer grossen Platte. Die Zahl der Affen in der Hauptgruppe hat sich beinahe verdoppelt; ausserdem ist noch ein wahrer Wald von Affen zu sehen, Tausende und Abertausende, deren letzte sich als winzige Figuren auf den Felsen des Hintergrundes verlieren. Dieselben Probleme wie im anderen Blatt werden hier aufgeworfen. Zur Erklärung und Motivirung des Lichtes dient eine Laterne, die wir aber nur von hinten sehen; ihr Licht wirft sie auf das weisse Buch und den Kindeskörper, sodass der Lichtquell ebenfalls im Mittelpunkt der Darstellung liegt. Auch bei diesem Kind ist vorzüglich die Plastizität zu bewundern, und auch hier zeigt die eine Affenpfote das scharfe Verständniss für das Organische in der Struktur des jeweiligen Vorwurfs. Mit diesem Wort haben wir den Springpunkt der Geyger'schen Radiermanier berührt. Ein gewisser künstlerischer Ernst verursacht ihn allem «Chic», allem das irgendwie als «Sand in die Augen» aufgefasst werden könnte, abhold zu sein. Nur die Erscheinung eines Gegen-

standes wiederzugeben, womöglich durch einen flotten Vortrag, der die markanten, gleich in die Augen fallenden Züge festhält und accentuirt, in anderen Worten, der Impressionismus, kommt ihm unkünstlerisch oder doch ungenügend vor. Wie das Wesen des Naturkörpers nicht im äusseren Schein besteht, auf dem die innere Konstruktion ruht, sondern sich organisch entwickelt und die Erscheinung gleichsam nur als Mantel um sich hängen hat, will auch er, wenn er einen Gegenstand zeichnet, genetisch konstruiren und zur Erscheinung gelangen, indem er den Organismus verfolgt. Als ich einmal sein Atelier besuchte, fand ich ihn gerade bei der Arbeit an seiner Hauptplatte, des Botticelli'schen Frühling, und zwar an der Brust des Merkur stechend. Er zeigte mir, wie haarfeine Linien die Formen jeder Muskel, jedes Trägers im Brustkorb leicht skizzirten; um diese legte er die Linien, die die Haut darstellen sollten, gewissermassen wie sich Fett und Haut in der Natur über Knochengerüst und Muskeln legen. Wenn er ein Blatt oder eine Blume anlegt, so geht er von der Structur aus und füllt sie mit dem Gewebe aus. Sagt man ihm, dass unser Auge die Structur eigentlich nicht wahrnimmt, sondern nur die Erscheinung erfasst, so hält er dem entgegen, dass die organische Grundlage in der Natur jedenfalls doch vorhanden ist und man schon deshalb in der künstlerischen Nachbildung von ihr ausgehen sollte.

In der fünfjährigen Arbeit, dem schon genannten Hauptwerk «Primavera», hat Geyger dieses Schaffensprinzip zur äussersten Konsequenz verfolgt. Sein Blatt zeigt uns viel mehr als der heutige Betrachter an Botticelli's dunkelgewordenem Bild erkennen kann, er müsste denn, wie Geyger es that, jeden Quadratfuss des Gemäldes auf das Genaueste untersuchen. Sein Drang, stets etwas «Reelles» zu schaffen — um es komisch auszudrücken — hat ihn zu einem Verfahren veranlasst, das vielleicht noch kein Radirer bei der Wiedergabe eines gemalten Bildes einschlug. Er stellte lebende Modelle in eben die Posen der Figuren des Botticelli'schen Gemäldes und machte genaue Aktstudien nach ihnen, um sie bei der Ausführung der Grazien u. s. w. im Stich zu benutzen.

Alles das, — das Hervorheben des Organischen mit Hintansetzung der blos äusseren Erscheinung, die penible Modellirung, die zwar den Menschenkörper manchmal eher wie Bronze oder Marmor aussehen lässt, dafür aber immer hochgradig das Gefühl in uns erweckt, als könnten wir mit der Hand um die ganze Figur herum, — alles das weist uns darauf hin, wenn wir es nicht schon selbst auf direktem Wege erfahren hätten, den grossen Plastiker in Geyger zu suchen. Zur Ausführung bedient er sich ja auch der Stichradierung, jener Technik, die dem radierenden Stauffer aufging, um ihn darauf hinzuleiten, dass er nur als Bildhauer zu einem wahren Ausspruch seiner künstlerischen Individualität gelangen könne.

Als vierter im Bunde mit Stauffer, Klinger, Geyger mag Stuck gelten. Das Gemeinsame bildet ihr allumfassendes Können; jeder von ihnen kann sich in drei Sprachen in der Malerei, der Bildhauerkunst und der Radierung ausdrücken. Es scheint jedoch, dies solle bald ein Zeichen der Zeit werden, da man solche Beherrschung der künstlerischen Mittel heutzutage immer öfters bei Meistern aller Nationen trifft.

Stuck darf man unter den ersten, wenn nicht gar den ersten dekorativen Künstler Deutschlands nennen. Es scheint mir, dass sich auch bei ihm sein eigenartigstes Wesen in Skulpturen offenbaren wird. Allerdings aus der Betrachtung seiner Radierungen würde man keine Bestätigung dieses Schlusses gewinnen. Sie sind bisher gering an der Zahl geblieben und lehnen sich fast alle ziemlich genau an von ihm gemalte Bilder an: z. B. «Die Sünde» und «Lucifer». In diesen zwei Gemälden stempelt die Farbengebung das Werk nicht so deutlich zum dekorativen Bild, als dass wir nicht noch ab und zu den Maassstab für ein naturalistisches Gemälde an sie legen. Diese Unklarheit fällt bei den einfarbigen Radierungen weg, und sie sind beide gelungener als die Oelbilder. Eigentlich graphisch empfunden sind sie nicht; sie suchen nur durch breite flächenartige Behandlung die Töne des Originals in schwarz und weiss wiederzugeben. Aehnliches gilt von dem Bildniss seiner Mutter, von den kämpfenden Faunen und anderen kleinen Blättern. Auch das Bildniss erinnert sehr an ein Oelgemälde. Hätte der Künstler es mehr nach der Natur radiert, so wären die Farbenwerthe sicherlich besser ausgefallen. Die trefflichste Radierung Stuck's, die mir zu Gesicht gelangte, ist der Weiher im Walde. Darin ist eine tiefe Landschaftsstimmung ausgezeichnet gelungen. Der Accord ist ein ganz einfacher, der von selbst zu einem

Maximilian Dasio rad. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Endymion und Selene aus Opus I. „Eros Allsieger im Kampf".

Nach der Original-Radierung.

ruhigen Anschlag in der schwarz-weiss-Behandlung führte, und das Blatt macht nicht den buntfarbigen Eindruck der anderen Radierungen Stuck's.

Keinem Plastiker, wie beim Glückskleeblatt, sondern einem Malerradirer im engeren Sinn des Worts begegnen wir in Max Liebermann. Was wir dem Maler Liebermann verdanken ist zweierlei. Zunächst nahm er den Kampf gegen die Anekdote im Bild auf und hat mit seinen vielen Mitarbeitern hierin Deutschland grosse Dienste geleistet. Dann aber ist er wohl der erste, der im Anschluss an Israels hierzulande den Sinn für richtige Farbenwerthe entwickelte. Er malte Freilicht; nicht das Freilicht, das uns nach den ewigen fettigen, bunten, gedämpften Atelierfarben mit den frischen, blendenden, grellen Lichtern und Lilaschatten der glühenden Sonne vertraut machte. Es ist vielmehr ein Freilicht, das unsere Aufmerksamkeit darauf lenkte, wie unwahr die starken Gegensätze zwischen Schatten und Licht, wie wir sie von der Malerei der letzten Generationen her kennen, sind. In der nicht unmittelbar von der Sonne beschienenen Natur gibt es dergleichen gar nicht. Wahrhaft gesehene Farbenwerthe uns vorzuführen hat Liebermann bis zur Vollendung verstanden; allerdings springt mitunter auch ein Bild heraus, das, wie die Hirtin in der Münchener Pinakothek, mehr richtig als reizvoll ist.

Circe.
Nach der Original-Radierung von *Maximilian Dasio, München.*

In der Radierung nun ist Liebermann enfant terrible; er glaubte, Radieren ginge von selbst, ohne dass man es lernte. Sein künstlerisches Empfinden allein sollte ihn durchbringen. Es gebot ihm hier ziemlich dasselbe zu erstreben, was er in der Malerei versuchte. Zunächst völliges Unterdrücken der Anekdote, dann aber einen Vortrag, der, möglichst frei, weit von tüftelnder Technik entfernt sei, zu wählen, also gewissermassen pastos zu radieren. Endlich will er das Hauptgewicht auf die Richtigkeit der Farbenwerthe legen. Technisch verband er die Nadelarbeit mit dem vernis-mou.

Holländische Bauern, Dünenlandschaften, Hirtinnen, Altweiberhäuser, Kinderspielplätze, Schweineställe, — kurz ganz derselbe Stoffkreis wie in seinen Gemälden herrscht vor. Der Vortrag ist nun aber doch nur selten gelungen, zumeist bleibt es bei der guten Absicht. Nehmen wir z. B. das Blatt «Strasse in einem holländischen Fischerdorf» in die Hand. Die helle Lichtstimmung ist famos, aber in der Behandlung fehlt Einfachheit. Es fehlt das Gefühl für die Bedeutung der Linie, sonst sähe man nicht das Gekritzel in den Wolken und die inhaltslosen Zickzackarbeiten an den Häuserwänden. Es scheint, als habe er sich eine unmögliche Aufgabe gestellt, eine graphische Technik ohne Linienwerth zu erfinden. Am ehesten ist dies noch in dem Blatt «Karren auf den Dünen» gelungen, in welchem einen Fall man wirklich fast von einer «pastosen» Radiertechnik sprechen möchte. Darüber sind aber die Farbenwerthe in den zu schwarzen Schatten verloren gegangen. Bezüglich dieses letzteren Punktes ist die «stopfende Hirtin mit vier Kühen» eines von Liebermann's besten Blättern.

Immerhin bleiben alle, auch die minder gelungenen, interessante Versuche und sind nichts weniger als blosse Uebertragungen von Oelbildern.

Vor seinem im letzten Jahre gemalten «Markt in Haarlem» äusserte sich Liebermann einmal: «Das Publikum ist mir immer zehn Jahre hinten nach. Jetzt endlich gefällt ihnen, was ich vor zehn Jahren gemalt habe und worauf sie damals geschimpft haben. Heute ist mir das überwundener Standpunkt und wie ich heute male wird's wieder zehn Jahre dauern, bis sie es anerkennen.» Mit dem Radieren scheint es umgekehrt gehen zu wollen, und er selbst fängt an, die Stellung, die er (wenn auch nicht ganz zehn Jahre lang) hielt, aufzugeben, um sich derjenigen zu nähern, die damals vom Publikum gut geheissen wurde. Er hat neuerdings einige kleine Landschaftsplatten radiert mit der kalten Nadel auf Zink, die ganz reizend wirken und unter voller Berücksichtigung der Linie entstanden sind. Ein paar leichte Striche zur Andeutung der Ferne; im Vordergrund, oder wo sonst die Form kräftiger aus der Luft heraustreten muss, eine immer noch sparsame Verstärkung der Arbeit, gehöht durch sorgfältige Gratanwendung, — und das Bildchen ist, ohne Ueberflüssiges und Sinnloses, fertig. So hätte es Seymour Haden etwa machen können und vielleicht wäre er nicht einmal so schlicht und offen in der Auffassung aufgetreten. Die gute Wirkung wird noch durch das kleine Format dieser jüngsten Arbeiten verstärkt. Uebrigens hat Liebermann nie durch allzugrosse Platten gesündigt. Dieser Vorwurf kann eher Köpping nicht erspart bleiben.

Mädchen mit Kühen.*)
Nach der Original-Radierung von *Max Liebermann, Berlin.*

Karl Köpping schreitet zur Originalradierung, nicht vom Standpunkt des Plastikers wie Geyger, noch von dem des Malers wie Liebermann, sondern von dem des reproduzirenden Künstlers. Er hat — ich glaube, das wird wohl allgemein zugegeben werden — uns das Beste geboten was die Radierung in der Wiedergabe alter und neuer Gemälde aufzuweisen hat, ja vielleicht je aufweisen kann. Er hat sich in die verschiedenartigsten Meister vertiefen können: Breton, Clairin, Munkaczy, die Landschaft von Gainsborough und Corot, das Bildniss von Tizian und Rembrandt — vor allem Rembrandt und Hals — sind ihm gleich gut gelungen. Nach den kleineren «Femme du Louvre», «Conetable de Bourbon», «Greis» in der Dresdener Galerie kamen die berühmten «Staalmeesters» und die ebenso vorzügliche «Schützenmahlzeit» von Hals. Nicht nur der Geist, das Charakteristische der alten Meister sind erfasst Das ist ja das Wesentliche, doch kann man es bei einer ganzen Reihe der besten Radierer unserer Zeit voraussetzen. Nein, die Farbenskala, die Pinselführung sind fast wie auf dem Original zu studiren; noch mehr, die Erhaltung des Bildes ist vollständig gegeben und wir sehen alle die Brüche und Schäden, die die Oeldecke im Lauf der Zeit genommen hat, gerade so als ob wir vor dem Original stünden. Vor solcher Treue gegenüber dem Geist sowohl wie auch dem Wort müssen selbst die trefflichen Leistungen eines Waltner, eines Unger zurücktreten.

Es ist nun ganz klar, dass in solcher Weise ein grosses Bild sich nur auf einer grossen Platte wiedergeben lässt. Durch seine reproduzirende Thätigkeit war Köpping an das ungeheure Format gewöhnt, als er sich

*) Aus der: «Sammlung von 14 Original-Radierungen von *Max Liebermann*, im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin». Preis 100 Mark.

vor einiger Zeit ihr ab und der Originalarbeit zuwendete. Mit der «Sommeridylle» trat er zuerst vor zwei Jahren als Originalradierer in die Schranken. Die früheren Arbeiten, einige Sonnenblumenstudien, kleine Landschaften, zwei äusserst ähnliche Selbstportraits u. s. w., die er am Anfang seiner Thätigkeit ausführte, sind mehr als Uebungen zu betrachten. Die «Sommeridylle» ist eine riesige Platte mit sehr einfacher Darstellung. Im Walde stehen zwei halbnackte Frauen, die hintere, vom Rücken gesehen, pflückt etwas von einem Baume, die andere steht in etwas gezwungener Bewegung vorn links und scheint einen Blumenkorb auszuschütten. Auf den Boden und die Bäume fallen hie und da blendende Sonnenflecken durch die Wipfel. In diesem Blatt wurde, ich weiss nicht ob absichtlich oder nicht, eine seltsame Wirkung erzielt. Es sieht einer kräftigen, glänzenden Kreidezeichnung zum Täuschen ähnlich. Man vermuthet auf kurze Entfernung, den breiten grobkörnigen Strich der Kreide zu erkennen. Diesen Eindruck durch die Radiernadel hervorgerufen zu haben, scheint mir das Interessanteste an dem Blatt zu sein und ist als gelungenes Experiment zu betrachten. Eine zweite grosse Platte, als Gegenstück gedacht, bot keine neuen Momente. Darauf folgten «Tristesse» und letzterdings «Mänade» und «Erinnerungen». Ich glaube, dass diese Arbeiten einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Es kommt mir vor, als ob Köpping gleich Liebermann von Stufe zu Stufe dem Wesen der Originalradierung mehr Rechnung trägt und dass der Radierungscharakter, der eben nichts anderes nachahmen soll, sondern eine auf Durchbildung der Linie beruhende Eigenart besitzt, klarer zu Tage tritt. Zunächst sind diese drei Platten schon wesentlich kleiner. Whistler hat einst in einem Schreiben an den Hoboken Etching Club das Unkünstlerische und Widersinnige der umfangreichen Originalradierung dargethan. Auch ein anderer anerkannter Meister, Herkomer, hat sein Veto gegen grosse Platten abgegeben. Die «Mänade», ein in schwieriger Stellung sitzender Akt, ist ganz graphisch gedacht, die Fläche nicht mehr gleichmässig bedeckt, das letzte Wort nicht immer ausgesprochen, sondern hie und da unserer mitthätigen Phantasie überlassen. Wenn auch die Contouren vielfach überzogen sind und der Hintergrund manche überflüssige Linie enthalten mag, gegenüber den früheren Arbeiten ist eine grössere Einfachheit, ein vornehmerer Stil nicht zu verkennen.

Die Netzeflickerinnen.
Nach der Original-Radierung von *Max Liebermann, Berlin.*

Lassen wir unsere Blicke über die neueste deutsche Kunst schweifen, so fallen sie überall auf Todtentänze, auf Dramen, auf Tristesse, auf Wächter des Paradieses, auf Wiedertäuferchroniken, — lauter ernste, trübe Sachen. Ist das ein Vorbote böser Zeit? Kommt etwa die Ahnung einer schweren Zukunft schon zum Ausdruck? — Nicht gar so lange her konnte die deutsche Kunst weder zeichnen noch malen, nur denken. Als ihr das endlich klar wurde, legte sie sich mit Macht darauf, Gewalt über die Ausdrucksmittel zu gewinnen. Man wendete sich an die grosse Lehrmeisterin Natur, und indem man nur an sie dachte, war man auf dem besten Wege, viele Meister der reinen Malerei zu gewinnen. Doch schon nach wenigen Jahren (kaum hat man einigermassen ausgelernt), bricht die alte Neigung des deutschen Künstlers durch. Seit Dürer, schon vor ihm, begegnen wir ihr an allen, die das Land als seine grossen Meister preist. Dem Deutschen genügt die Schönheit allein, die Natur nicht, er will ihr selbstständig gegenüber stehen. Er muss seine Individualität zur Geltung bringen. Der Natur, die nur auf unsere Seh- und Tastsinne wirken kann, hält er die Seele entgegen, deren Sprache das abstrakte Denken ist. So drängt es ihn jetzt wieder dazu, mehr darzulegen was er denkt, als darzustellen was

er sieht. Auf die Innerlichkeit, auf die Psychologie, auf den Inhalt wird das grösste Gewicht gelegt, nicht auf die Form. So kommt es, dass wir schon wieder an einer heiteren sorglosen Kunst vorbeigegangen sind, um uns in eine schwere, ernste, begriffliche zu versenken. Alle unsre Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter wollen nebenbei auch Philosophen sein.

* * *

Vielfach steht die neuere Radierung Frankreichs in höchstem Ansehen. Man könnte sich eigentlich hierüber verwundern. Es haben ja in der That fast alle bedeutenden Maler von den verschiedensten Richtungen, wie Courbet, Manet, Millet, Meissonier u. s. w., sich mit ihr befasst, doch nur wenige, z. B. Manet, so ernsthaft, dass bei der Abwägung ihrer künstlerischen Persönlichkeit die Betrachtung ihrer Radierung unbedingt nöthig wäre. Sodann treten die Meister, die wir dem Können und der Arbeitsleistung nach als Originalradierer würdigen müssen, nur selten ausschliesslich als solche auf. Das Werk solcher Männer wie Jacque, Jacquemart, Bracquemond etc. besteht zum grösseren Theil aus Reproduktionen fremder Bilder. Einige Meister, die über das grösste Können verfügen, wie Flameng, Gaujean, Waltner etc., haben sich überhaupt damit begnügt, sich in den Dienst anderer Künstler zu stellen. Dass die Radierung so sehr der Wiedergabe von Gemälden gewidmet war, hat auch eine Art Unfreiheit der Behandlung in den wirklichen Originalradierungen der eben verflossenen Zeit hervorgerufen, und bis vor Kurzem scheinen mir die originellen Künstler in diesem Fach jenseits der Vogesen eigentlich nicht zahlreich aufzutreten.

Allerdings einer der Grössten steht an ihrer Spitze. Wer Charles Méryon nicht so nennt, der ist entweder ein befangener Nebenbuhler oder er hat seine Blätter nicht gesehen, oder er besitzt überhaupt nicht die Fähigkeit über graphische Werke zu urtheilen. Zugegeben, dass Méryon Ungleiches leistete; wie war das anders möglich bei seinem jammervollen Leben? Er arbeitete um Brod — und ohne Gnade. Seine «La Tour de l'Horloge», «Le pont neuf» mit den runden Pfeilerhäuschen vom Jahre 1853, «Le pont au Change» mit dem Ballon «Speranza» und «L'abside de Notre Dame», das Meisterstück eines wahren Zauberers, — diese vier Blatt allein stempeln ihn zu einem Heroen der Kunst. Als ewige Anklage kann uns sein Selbstbildniss gelten, das Flameng so vorzüglich radiert hat. Im öden Zimmer auf elendem Lager sitzt er aufrecht und starrt in den Sonnenschein, der durch das Dachfenster auf ihn fällt, halb trotzig, halb trostlos, — ganz verlassen!

Doch bei Méryon darf ich nicht verweilen; er ist todt. Sich seiner und seines Ruhmes eifrig angenommen zu haben wird ein hervorragender Verdienst Bracquemond's bleiben.

Felix Bracquemond ist zum geistigen Schüler Méryon's geworden erst als er schon selbstständig war. Er hatte sich zu einer Zeit der Radierung zugewendet, als ihre Technik, wenigstens in seinen Kreisen, völlig in Vergessenheit gerathen war. So musste er, um die primitivsten Rathschläge über Kupfer, Säure und dergleichen zu erhalten, in Diderot's Encyclopédie nachschlagen. Es kostet Lehrgeld, wenn man sich von allem Anfang an ausbilden muss; Bracquemond hat es meist in den Originalradierungen gezahlt, während mit ganzer Kraft gearbeitete Blätter gewöhnlich Reproduktionen sind. Solche Werke wie «Die Sonnenfinsterniss», «Die zeichnende Dame» (La terrasse, 1876), «Le Pont des Saints Pères» und andere Landschaften können nur als gutgemeinte Versuche gelten. Sein Bestes lieferte er in Thierbildern. Durch Beschäftigung mit Email- und Porzellanmalerei entwickelte sich bei ihm ein stark dekorativer Sinn, zunächst mit Anklang an Japan. Dieses kam den Thierbildern trefflich zu Statten. Er hat sie nebenbei mit satirischen Beziehungen und leider auch mit begleitenden Versen ausgestattet, in welch' letzteren Fehler ja auch Méryon zeitweilig verfiel. Der heisere breitbeinige Rabe am Fuss des Galgens soll die Männer des Gesetzes darstellen. Die grossmäulerisch sich auf der Weltkugel über Paris spreizende Elster ist die Kritik. Die fliegende Ente mit dem beschriebenen Papier am Hals ist die gewissenlose Presse. «Les Cigognes» zeigen besonders das japanisirende Bedürfniss einer stilisirenden Linienführung. Aus viel späterer Zeit stammt der gelungene «Vive le tsar!» Ein altes grosses Prachtexemplar von einem Hahn kräht mit Macht und Würde aus voller Kehle. Solche Leistungen verliehen Bracquemond den Ruf des besten Thierzeichners seiner Zeit. Ebenso trefflich sind die «Möven», die über dem etwas wollig ausgefallenen Meer dahinschweben.

Heute ist Bracquemond ein Nestor der Radierung und mit vielen Ehrenbezeugungen überhäuft, z. B. Ehrenmitglied der Englischen kgl. Gesellschaft der Malerradierer.

Ernst Moritz Geyger rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Darwinistische Disputation.

Nach der Original-Radierung.

Zum grössten Theil wird er sie jedoch seiner reproduktiven Thätigkeit verdanken.

Von Bracquemond wollen wir jetzt einen gewaltigen Sprung wagen, um zu Besnard zu gelangen.

Albert Besnard, der Magier, vor dessen Werke in Pastell, in Aquarell und in Oel die jungen Kunstbeflissenen so verzweifelt und entmuthigt stehen, hat auch radiert. Wer stand nicht schon, — auch wenn er nicht selbst ein ausübender Künstler ist, — staunend vor den farbigen Werken dieses Meisters, rathlos über sein Können. Ein Auge, das die Farbe so analysiren kann; eine Hand, die uns mühelos gewissermassen die Essenz der Natur auf der Leinwand vorhält! Bei aller Brillanz, bei allem Blitzen ist seine Technik nicht äusserlich, nicht sensationell, wie die vieler anderer, immer noch vortrefflicher Meister. Sie ist gediegen und echt.

Würfelspieler.
Nach der Original-Radierung von *Ernst Zimmermann, München.*

Wie viele Radierungen Besnard geschaffen hat, weiss ich nicht; was mir davon zu Gesicht gekommen, befriedigt die höchsten künstlerischen Ansprüche nicht in dem Maasse wie seine farbigen Schöpfungen. Die technische Ausführung bleibt immer unruhig, die Linien werden ziemlich planlos geführt. «Robert» ist das Bildniss eines siebenjährigen Knaben, der die Hand gegen die Hüfte gestemmt, nach rechts steht und den Blick auf den Beschauer wirft. Die feste Zeichnung ist zu loben. Ebenfalls gut in der Zeichnung sind zwei Blätter: Im Bett liegt zusammenbrechend ein krankes Mädchen, die Mutter will sie unterstützen, während der Arzt sich von einer Wärterin Medizin einschenken lässt, um sie der Kranken zu geben, und «Eine Genesende», von zwei Frauen unterstützt, tritt hinaus in die frische Vorfrühlingsluft, ein kleines Kind streckt ihr erfreut die Aermchen entgegen. Wie die Verkörperung zweier Temperamente sehen die Brustbilder der beiden jungen Frauen aus, die beisammen an einem Tabouret sitzen, auf dem eine hohe Wasserflasche steht. Die Brunette links sieht mit schwarzen stählernen Augen den Beschauer an, die Blonde lässt den schwärmerischen Blick in die unbestimmte Ferne schweifen. Sehr wirkungsvoll ist das grosse Blatt «Dans les cendres»; ein Mädchen hockt vor dem noch glimmenden Herdfeuer, aus der Dunkelheit leuchtet das grellbeschienene weisse Antlitz geisterhaft heraus. Gut charakterisirt sind ferner die grossen «Elephanten». Zu dem Haupttummelplatz der neueren frischen graphischen Talente, der Estampe Originale, hat Besnard auch Mehreres beigesteuert, darunter seine beste Radierung, was Tonalität anbelangt, das lesende Mädchen am Fenster. Alle Reflexe sind gut beobachtet, kein Schatten zu schwerfällig und undurchsichtig.

Besnard's graphische Hauptthätigkeit liegt in einer Folge von zwölf Blatt enthalten, der er die Ueberschrift verlieh: «La Femme — riche ou pauvre. Joies, fautes et douleurs». Auf dem Titelblatt steht eine lächelnde junge Frau, im Begriff sich in einen Mantel zu hüllen, mit noch unbedecktem Oberkörper. Blatt 2, «Amour» stellt die stürmische Umarmung des Liebhabers dar. In seltsamer Begegnung mit Klinger lässt er die Leidenschaft auf dem Resonnanzboden des Ozeans ertönen. Von einem Altan sehen wir auf das Meer herab, oder die Rückwand schwindet gleichsam, um uns die Vision zu gewähren. Wie auf dem «Accorde» erblicken wir einen Schiffer im Kahn, der auf den Wogen herumgetrieben wird. Nr. 3, «l'Accouchement» ist mit ziemlich schonungsloser Realistik vor Augen geführt. Auf «Maternité heureuse» sitzt die junge Mutter nebst ihrem kleinen Jungen im Bett, mit dem Neugeborenen an der Brust.

Hinten kann sich selbst die an solche Scenen gewöhnte Amme nicht ihrer Freude über das friedliche, glückliche Genrebild erwehren. Auf Blatt 5 «Le Deuil» bricht die junge Frau an des Geliebten Sarg zusammen, der eben herausgetragen wird. In «Le flirt» leiht sie, zur Dämmerstunde auf der Causeuse ruhend, dem verlockenden Geflüster des Verführers willenlos ihr Ohr. Er scheint zu siegen, da sie in ihrem «triomphe mondain», in dem weltlichen Wirbel einen Blick für ihn, eine Hand für seine Lippen hat, kurz, ihn ermuthigt, das in «Viol» zu nehmen, was sie im letzten Augenblick doch noch verzweifelt vertheidigt. Auf Blatt 9 sehen wir sie in Jammer und Elend an der Leiche ihres Kindes. Verlassen und haltlos ist sie weiter gesunken, und auf der Strasse vor einer Pharmacie sucht sie mit frechem Blick einen Mann zu fangen, jedoch schon jetzt ohne Erfolg. Bald bleibt ihr nichts übrig als die Erlösung in einem Sprung vom Brückenpfeiler zu suchen. Als ‚Final' sehen wir wie in «Ein Leben» den durch schweres Schicksal verunstalteten Frauenkörper, hier mit einem Herzen in den Händen und der Ueberschrift «Pauvre coeur meurtri — Redemption».

Ich kann mir nicht helfen, es geht mir mit dieser Folge wie dem bekannten Baron mit seiner Frau; sie mag ja schön sein, mir gefällt sie nicht. Zunächst ist die Radierarbeit daran jedenfalls nicht einwandsfrei. Durchgehends sind die Blätter dunkel, schmutzig, mit schweren undurchsichtigen Schatten. Die ganze Behandlung ist unklar; ein Gewühl von Linien, aus denen selten Zeichnung, noch seltener Stimmung uns entgegenspricht. Eine etwas angenehmere Formensprache zeigen höchstens die «Maternité heureuse» und «Flirt». Der Inhalt eines jeden Blattes ist ja allerdings klipp und klar ausgedrückt, doch ist er auch einfach und sehr wenig tief. Wenn man schon einmal einen Cyclus vor sich hat, also neben dem Kunstwerk noch einen Gedankengang suchen soll, so werden die Anforderungen an diesen doppelt hoch gestellt. Besnard's «Femme» ist aber doch nur oberflächlich und in der unglückseligen französischen Art, alle Interessen auf den Ehebruch, auf die Strassendirne zuzuspitzen, ist er stecken geblieben.

In «Ein Leben» stellte sich Klinger dieselbe Aufgabe, doch er schildert nicht chronistenhaft die zwölf Stadien im Leben irgend einer bestimmten Frau. Er greift die Sache philosophisch an und hält uns die Augenblicke der grossen Frage vor Augen, in denen unser Urtheil jeweilig auf einen neuen Standpunkt tritt. So z. B. in der Aufeinanderfolge von «Für alle», auf «Verlassen» weiss er recht wohl, die Gefallene kann nicht über Nacht Solotänzerin werden, doch der Welt gegenüber sinkt sie über Nacht in gleiche Caste mit diesen Geächteten. — Voran stehen zwei «Prefacio-Blätter». Auf dem einen blickt Eva unter dem Baum mit Unschuld und Staunen auf uns, Staunen darüber, wie sie eigentlich dazu gekommen sei das Kreuz der Sünde auf sich zu nehmen. Auf dem anderen hockt in dunkler Nacht bei einer Pfanne auf lustigem Feuer ein nacktes Menschenpaar am Boden. Er grinst mit hämischer Freude seine Gefährtin an, wie sie ihm mit ahnungslosem Lächeln etwas aus dem Feuer holt. Die alten Urväter wussten wohl, dass sie irgend eine Erklärung für das Vorhandensein der Sünde, des ewigen Kampfes zwischen Fleisch und Geist, in ihrem System des Anfangs aller Welt einfügen mussten; da schoben sie die Schuld eben ohne weiteres auf die Frau. Es war ja so leicht, den Sündenfall auf Eva ruhen zu lassen. Sie, die Frau, durfte uns die Kastanien aus dem Feuer holen. — Dann beginnt der Künstler mit den endlosen Versuchungen. Zahllose Fratzen umgaukeln das Mädchen; manche flüstern, manche heucheln, manche drohen, alle suchen ihr das zu rauben, für dessen Verlust sie alle mit einer Stimme verurtheilen. Sie unterliegt und die Verführung eröffnet ihr einen Traum der Leidenschaft, durch den sie wie durch Wogen des Meeres fluthet. Dann kommt das Grässliche, der Zusammenbruch ihres Glaubens und sie kann verlassen wandern, vor sich nichts als eine Ewigkeit von Leiden, das hoffnungslos, öde und einsam ist wie das Meer, an dem sie wandelt. Da steht sie nun, öffentlich von der Welt gebrandmarkt, im Stillen von ihr ausgebeutet, so lange ihre Reize noch dauern, wie ein Balletmädchen, das auch im Vorderhaus die biedere Moral beleidigt und im Hinterhaus Sklavin der Selbstsucht ist. Man hat ihr Alles, sich selbst, geraubt und, sie ist «Für Alle». Selbst das, was sie gestürzt hat, ihre Leidenschaft, ist dahin. Ohne eine Muskel zu verziehen vermag sie dem Kampf der Rivalen zuzusehen mit sichtlicher Freude, aber ohne die leiseste Theilnahme für irgend einen der Beiden. So sinkt sie von Stufe zu Stufe; für all den Jammer haben wir bei jedem Schritt nur Verdammung in neuer Form, bei jedem häufen sich die Schaaren der Feinde, bis zuletzt selbst ihresgleichen, die Elenden und Enterbten, sich gegen

« Gwenddydd ».
Nach der Original-Radierung von *Hubert Herkomer, Lululound.*

sie erheben, um sie völlig in die Gosse zu treten. Ein Schritt, ein Röcheln, und sie versinkt in jenes Land, wo es kein Leiden und kein Thun, keine Fehler und keine Tugend gibt, wo sie der Mangel an Mitleid, wie der Reichthum an Liebe nicht schmerzen kann, wo sie den Trost nicht mehr braucht, denn sie hat vor den anderen und vor sich selbst raumlose Ruhe; in das Land, das keine Vergangenheit und keine Zukunft kennt, in's Nichts zurück. — — —

Ganz plötzlich ist Helleu's Stern aufgetaucht. Einem immerhin bescheidenen Kreise von Verehrern war dieser liebenswürdige Künstler schon lange durch seine graziösen Pastellmalereien und durch seine kunstgewerblichen Entwürfe geläufig. Da verlegte er sich vor etwa drei Jahren auf die Kaltnadelradierung und diese hat ungewöhnlich schnell seinen Namen in ferne Gegenden getragen. Ein hübsches Blatt folgte dem anderen so rasch auf dem Fusse, dass man bald beinahe zuviel davon sah, denn in Bezug auf den Gegenstand sowie in der Vortragsweise herrschte immer eine grosse Aehnlichkeit vor. Das ist nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, dass Helleu wohl an die hundert Platten in ein paar Jahren schuf. Ein Vorwurf ist ihm jedoch hieraus nicht zu machen. Von seinen Platten lassen sich nur 10—25 Abzüge herstellen. Unter solchen Umständen, lohnt sich die Arbeit, vom pekuniären Standpunkt aus betrachtet, nicht, und so kann man es Helleu nicht verübeln, wenn er ein und denselben Vorwurf mit im Ganzen geringfügigen Abweichungen mehrere Male auf das Kupfer bringt, was ja bei seinem Verfahren nicht sehr zeitraubend ist. Die späteren Platten sind nachlässiger als die früheren gearbeitet; überdiess kann nicht leicht jemand von seinem Werk ermüdet werden, weil man selten eine grosse Sammlung von Helleu's Blättern an einem Ort vereint finden wird Das verbietet sich bei der kleinen Auflage von selbst.

Helleu erfrischt uns besonders durch seine vornehme Gesinnung. Er bringt den erfreulichen Beweis, dass man ein tüchtiger Künstler, dass man heute ein tüchtiger Künstler, ja dass man selbst heute in Paris ein tüchtiger Künstler sein kann, ohne sich mit dem ewigen Elend und Laster abzugeben. Nachgerade könnte man

glauben, dass das Künstlerische, das Malerische nur noch im vierten und vierteinhalben Stande anzutreffen sei. Helleu hat es für das Figurenbild wieder im dritten gefunden. Wer kein Vergnügen am Anstössigen findet gilt als Philister; man möchte glauben, es gäbe kein Mittelding zwischen Lascivität und Langeweile mehr. Helleu's Frauen, Mädchen und Kinder gehören den von unten so verhassten, von den «Chic-en» verlachten Kreisen der guten Gesellschaft an. Sie sind alle hübsch, zeigen einen verfeinerten, ruhigen Geschmack in Kleidung und Haartracht, eine vornehme Grazie der Bewegung und des Körperbaues, der sich nur mit dem leider verpöhnten Adel der Gesinnung gepaart findet. Ueber den Mann, der sich mit solchen Wesen umgibt, freuen wir uns und sind ihm dankbar für die künstlerische Abspiegelung. Die Typen seiner Frauenköpfe erinnern merkwürdig an England. Das wird die rasche Aufnahme, die Helleu im Insellande fand, zum Theil erklären. Doch mag die Aehnlichkeit auf den grossen Einfluss zurückzuführen sein, den England zur Zeit auf die Moden und die Dekoration in Frankreich ausübt.

Helleu verfügt über eine ganz ungewöhnlich sichere Linienführung. Er überträgt unmittelbar nach der Natur mit der kalten Nadel und dem Diamant auf Kupfer. Keine Studien und Skizzen schieben sich zwischen Original und Bild, die so oft die Ursprünglichkeit der Conception verwischen. Mit seltenem Geschick weiss er die Linien verschwinden zu lassen, sodass man den Eindruck bekommt, die Nadel habe im leichten Schwung der Hand das Kupfer verlassen, nie als ob der Künstler sich überlegt habe, gerade hier müsse er absetzen. Mit vortrefflicher Einfachheit und Diskretion sind Mund, Augen, die einzelnen Züge des Gesichts, die Lage der Glieder gegeben. Da die Linien, eine jede der natürlichen Form folgt, konnte ihre Anzahl auf das geringste Maass beschränkt werden. Zur modellirenden Schattirung wird fast nur der Grat, nicht eine Häufung und Kreuzung der Linien verwendet. Das Ebenmaass zwischen dem deutlich ausgesprochenen und dem nur angedeuteten ist im hohen Grade künstlerisch und verleiht den Blättern ihre technische Pikanterie.

Zu Helleu's bekanntesten Blättern gehört «Les dessins de Watteau au Musée du Louvre». Die Bewegung der Dame, die sich herabbeugt, um die Bilder zu beschauen, ist riesig unmittelbar erfasst und wiedergegeben. Doch erscheint das Blatt nicht ganz tadellos, denn die Dame ist nicht nur kurzsichtig, sie steckt den Kopf förmlich in die Bilder hinein. Helleu hat diesen Mangel einigermassen abzuschwächen gesucht, indem er die Bildchen auf seiner Darstellung roth, alles übrige schwarz abdruckte.

Das schönste Blatt des Meisters, das mir zu Gesicht gekommen ist, heisst «La cigarette». Eine reizende junge Frau liegt nachlässig in einer Ecke des grossen Kanapees hingestreckt, das Kinn auf die Rechte gestützt, in dem zierlichen Mund eine Cigarette. Das Gesicht ist prachtvoll modellirt, doch kann man die Striche mit dem blossen Auge beinahe nicht erkennen, so zart sind sie. Vorzüglich gibt er das seidige, frischglänzend braune, gekräuselte Haar wieder. Der Raum ist gerade genügend angedeutet, um die Bewegung der Figur verständlich zu machen, und nicht so sehr, dass nicht alles Interesse in dem Köpfchen concentrirt blieb.

Wie hier im Haar, hat Helleu auch auf anderen Blättern die stoffliche Wirkung erreicht, die in der Kaltnadeltechnik so schwierig ist.

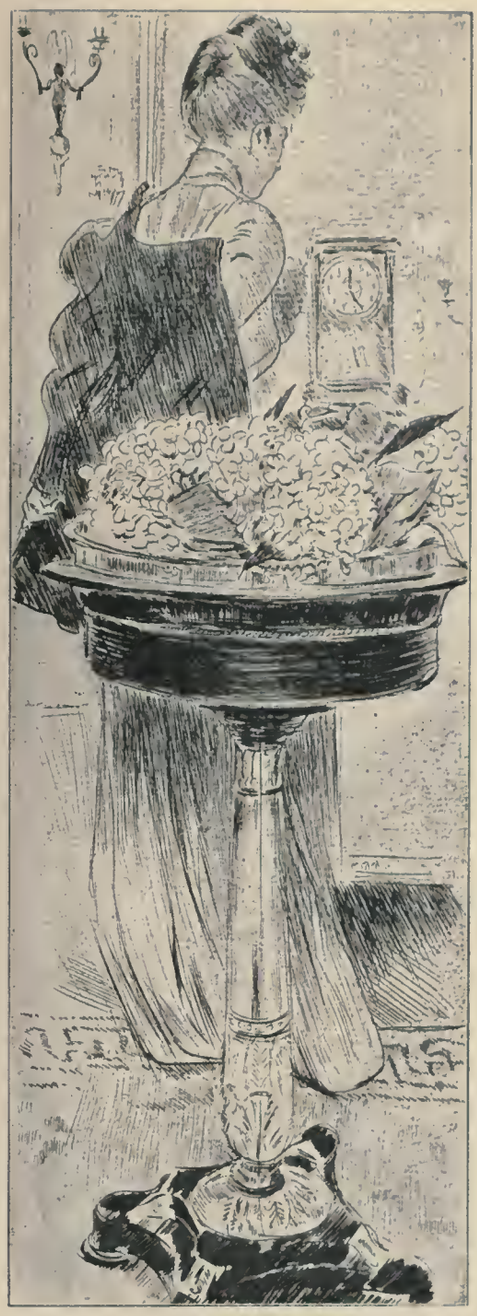
Uebrigens ist Helleu, wenn auch der bekannteste, keineswegs der einzige, der die kalte Nadel mit Geschick handhabt. Drei seiner Nebenbuhler will ich wenigstens erwähnen. P. G. Jeanniot, dem wir auch eine Reihe Radierungen aus dem Soldaten- und Bauernleben verdanken, hat einiges dem Helleu Ebenbürtiges geleistet; z. B. das Blatt «Auf dem Perron des Pferdebahnwagens». Erneste Ange Duez, bekannt durch seine frappanten Farbenzaubereien, — ich erinnere an die Frau in roth, die auf der Münchener grossen internationalen Ausstellung 1888 zu sehen war, — tritt mit prächtigen Mohn- und anderen Blumenstudien auf. Bei ihm ist die stoffliche Wirkung auch vorzüglich gelungen.

Nach ganz anderen Zielen strebt Raffaelli, der berühmte Maler, wenn er sich auf dem Kupfer ergeht. Er hat den Farbenstich versucht, manchmal mit einer Platte, die gleich mit den verschiedenen Farben eingerieben wird, manchmal mit verschiedenen Platten, je eine für jede Farbe. Neben einigen Landschaften sind bis jetzt sein Selbstbildniss, «The old lady's garden» (ein altes Mütterchen versorgt ihre vielen Blumen am Fensterbrett), «Die Invaliden», «Der Boulevard des Capucins» zur allgemeinen Kenntniss gelangt. Es sind interessante, wenn auch freilich nicht gelungene Versuche. Die Farben lassen sich schwer zum harmonischen Eindruck vereinigen; das Roth der Soldatenhosen, der

Max Liebermann rad. Phot. F. Hanfstaengl, München

Badende Jungen.

Nach der Original-Radierung.



Zurückgekehrt.
Nach der Original-Radierung von *Paul Hellen, Paris.*

Ziegeldächer sitzt zu fleckig und unvermittelt neben spärlich bearbeiteten oder weiss gelassenen Flächen. Am besten kann noch das Boulevardbild gefallen. Hier sind die Farben in der feinen Nadelarbeit sehr geschmack- und maassvoll vertheilt; nur bei der Zeitungsbude, bei den Zäunen sitzen ein paar Töne, die gerade genügen, um die farbliche Phantasie zu erregen. Im Uebrigen verlangt unser Auge, sobald man ihm einmal mit der Farbe kommt, sofort und unbewusst eine grösstmögliche Natürlichkeit. Die ist nun mit einer Linientechnik, wie sie die Kaltnadelmanier doch immer bleibt, nicht zu erreichen, da muss man sich schon einer Flächentechnik bedienen, der Schabkunst, der Aquatinta oder am besten der zarten, weichen Punktirmanier.

Anders Zorn ist, wie viele andere Künstler, die den Ruhm der französischen Hauptstadt verbreiten helfen, nur Adoptivpariser; sein Geburtsort liegt in Schweden. Er gehört zu den riesig Gewandten. In den Ausstellungen erfreute man sich schon längst seiner «Im Omnibus», «Badende Frau und Kind am Strande», «Auf der Pferdebahn» u. s. w., wo lustig nebeneinandergesetzte Farbenkleckse, bei richtiger Entfernung des Betrachters, ein Bild von famoser Plastik und Luftigkeit ergaben. Ebenfalls flott ist Zorn, wenn er radiert. Ueber die Platte, immer in einer Richtung, zieht er eine Menge Striche, und ehe man sich's versieht, ist die Modellirung her gestellt, ist das Bild — darunter sozusagen — fertig. Das ist nun freilich Manier. Kein Strich entspricht einer Naturform; von Sorgfalt und Ueberlegung, von beherrschender Durchbildung eines Stils keine Spur. Doch die «Rasse», der Effekt ist da, und man wird förmlich in einen Strudel mit hineingezogen. Gerade wie bei den Farbenklecksen, geht es uns bei den willkürlich aussehenden Linien, die so lückenhaft erscheinen. Schliesst man das Auge halb und hält das Blatt auf Armeslänge von sich, so erstaunt man, wie alles «da» ist, wie die Modellirung eines Gesichtes doch völlig gegeben ist. Immerhin bleibt diese Behandlung ein raffinirtes Kunststück und kann, wie alle Kunststücke, bei oftmaliger Wiederholung ermüdend wirken. Wir verdanken Zorn eine Reihe von interessanten Bildnissen, den vor nicht langer Zeit verstorbenen Erneste Renan mit seinem fast zu philanthropischen Gesicht, den obengenannten Liebermann, den Sänger und Componisten Faure — er sitzt am Klavier und singt; ausgezeichnet ist die dunkle Zimmerstimmung gelungen, — ein Selbstbildniss mit seiner Frau. Besonderes Glück hat Zorn mit den Frauenbildnissen. Dasjenige einer älteren sitzenden Dame in Strassenkostüm wurde durch das zweite Panheft weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Ein ganz vortreffliches, mit dem Namen «Frau Dayot», ist äusserst selten; es sollen nur drei Abdrücke existiren. Die noch junge Frau ist stehend abgebildet und merkwürdigerweise hat Zorn, trotz seiner flüchtigen hastigen Führung des Stiftes, Kleidung, Pelz etc. stofflich herausgebracht. Diesem Bildniss ebenbürtig ist die «Irländerin», eine Halbfigur, am Fenster stehend. Die so wesentlichen Farben des Typus konnte Zorn ja nicht in schwarz und weiss geben, doch erkennt man die Rasse als ob man das Mädchen vor sich sähe. Allen diesen Blättern wohnt ein ähnlicher Reiz inne, wie den schnell hingeworfenen prägnanten Skizzen Rembrandt's. Beim «Toast» hat Zorn die weinseligen Gesichtszüge des Redners gut beobachtet. Das Landschaftliche, wie z. B. im «Reiter bei Gewitterregen», gelingt ihm weniger.

Ueber Félicien Rops schweigen die Akten, zum mindesten äussern sie sich mit vorsichtiger Zurückhaltung. Selten versucht jemand ihn in die Welt der guten Sitte einzuführen. Die Leute, die ihm schriftstellerisches Talent und Zeit widmen, wie Ramiro, Huysmans etc, stehen selbst bei dem orthodoxen Lesepublikum nicht in viel besserem Ruf als ihr Held. Man kann nicht bestreiten, dass diesem ablehnenden Verhalten ein grosser Grad von Berechtigung zugesprochen werden darf. Rops ist nicht für Jedermann, und es ist nicht denkbar, dass Alle, die sich lobend über seinen Mangel an Prüderie in Schrift und Druck verbreiten, eine lautere theoretische Freude an ihm haben.

Auf seiner Anzeige zu Hannon, Rimes de joie, erblicken wir ein entzückendes, kleines Frauenzimmerchen, angethan mit flatterndem Hemd, langen seidenen Strümpfen, Handschuhen und einem koketten Pariser Hütchen; — eine Toilette, die gerade genügt, um uns darauf aufmerksam zu machen, wie reizend unbekleidet die nette Person ist, — umschwirrt von Amoretten mit Bocksfüsschen, die ihr in Blumensprache, und wohl auch anders, allerhand Mittheilungen zu machen haben. Auf einer verworfenen Radirung zu demselben Buch sitzt ein Mädchen, das mit schelmischem Lächeln einen Gänsekiel zuschneidet. Sie ist sehr anständig, denn sie ist ganz nackt. In den Röcken und Kleidungsstücken, die sie eben zu Boden gestreift hat, wälzen sich ausgelassene Faune herum, kriechen mit toll übermüthigem Lachen in sie hinein und freuen sich überhaupt ganz unbändig. Ein anderes Blatt zeigt eine alte scheussliche Faunsherme, die ein junges Mädchen mit einer Sehnsucht, mit einer verlangenden Gluth umarmt, die den Marmor erweichen zu können glaubt, ein umgekehrter Pygmalion. Trotz aller Erregung und Leidenschaft ist das Blatt nicht grob. Die Bewegung ist kokett und zart und das Kostüm grossartig, es besteht nur aus lauter Streifen, und doch ist die «jupe» richtig markirt. Auf dem «Roman d'une nuit» empfängt die stolze Herrin den schönen Jüngling, der vor ihr in Harlekinstracht steht, mit einem schwarzen Sammtmantel bekleidet, welcher zwar ihren Rücken vor der Kälte schützt, vorn nur durch ein paar Bänder, soll man sagen auseinander oder zusammengehalten wird.

Das sind ein paar Blättchen, — ich glaube kaum, dass es einen Betrachter geben wird, der über die zierliche Ausführung ganz das Gegenständliche dabei übersehen würde. Und doch gehören sie lange noch nicht zu den verführerischsten, sind vielmehr unter die «zahmen» Rops zu rechnen. Da kommen noch «La grand et le petit trottoir», «Die Puppe des Satyrs», «Die Genugthuung», «Psyche's Lampe», «Die übertriebene Zuvorkommenheit» und andere, die man gar nicht nennen darf. In einem Augenblick unverfrorenen Uebermuthes hat sich der Künstler sogar erlaubt, seine Muse, die Pornokrates, in höchsteigener Person vorzuführen. Die Lichtscheue steht, da sie es nun doch einmal gewagt, doppelt frech da. Die Strümpfe, die Handschuhe, der Federhut, auch eine Schärpe, die sie mit grotesker Putzsucht um die Taille gebunden hat, fehlen nicht; sonst aber ziemlich alles. Eine Binde um die Augen führt sie an einem dünnen Band ihr Symbol, ihr heiliges Thier vor sich, das nicht, wie gewöhnlich, grunzend und gefrässig am Boden sucht, sondern mit unnachahmlich herausfordendem Schritt einherstolzirt. Das Blatt entbehrt sogar eines gewissen Humors nicht, und die künstlerische Durchführung ist wie immer hervorragend. Stets muss man es zum Lobe Rops' sagen, er bleibt der geistreiche, feine, unglaublich geschickte Künstler, was er auch unternimmt. Sieht man sich die erotischen Blätter der früheren Zeiten an, z. B. was uns von derartigen Werken der Italiener der Renaissance, des Androuet-Ducerceau, selbst zum Theil der deutschen Kleinmeister, erhalten ist, so bekommt man meist einen abschreckenden Eindruck. Die Blätter sind ohne Können, ohne künstlerische Arbeit hingesudelt, und nur auf die Gemeinheit kommt es an. Wenn wir auch Rops ohne das Anstössige vorziehen würden, so können wir ihm doch nie nachsagen, dass er uns etwas Rohes, Saloppes bietet, dass er seinen Vorwurf durch die künstlerische Behandlung nicht so weit verklärt, als es der Gegenstand eben zulässt.

Uebrigens muss nachdrücklich betont werden, dass man eine grosse Sammlung Rops anlegen kann, die viele seiner besten Blätter, und nicht eins enthielte, das man nicht jedem Mädchen in die Hand geben dürfte. Er ist also nicht immer bête noir. Hierher gehören z. B. eine Reihe von Landschaften, die aber selten ganz gelungen sind und nicht allzuoft eine technisch-reizvolle Behandlung aufweisen. Auch die vielen Bildnissstudien, die «Oncle Claes» und «Tante Johanna» und andere Bauernfiguren bieten weniges, wobei man zu verweilen brauchte. Ferner hat der vielseitige Rops manchmal ge-Meissoniert, ge-Manet, auch japonisirt, ohne hierin

Aufregendes hervorgebracht zu haben. Hervorragend dagegen ist seine Vignettenkunst für Buchillustration, für Tischkarten, Briefbogenköpfe etc., in der er mit den früheren Meistern dieses Fachs, den Cochin, Eisen, Moreau und wie sie alle heissen, erfolgreich wetteifert. Ganz allerliebst sind die Titelblätter zur «Ecole des filles», zu «Les amusements des dames de Bruxelles», das «Menu mit dem Koch», «Menu au paon», «Menu mit dem cochon nimbé» (drollig frech und heilig zugleich) — nur selten läuft eine ziemlich harmlose Zweideutigkeit mit unter. Vorzüglich ist der «Jockey als Sieger». Turfeleganz und Turfverlegenheit sind prachtvoll charakterisirt; wie er da steht, den Sattel auf dem Kopf, mit Lorbeerkränzen in den Armen, während die Hände sich in ungeschickter Stellung befinden, da sie nicht in den Hosentaschen stecken. Eine andere besonders gelungene, prägnante Zeichnung, in der er den Charakter des Dargestellten mit trefflicher Beobachtungsgabe erfasst hat, ist «Der Fagottspieler». Dörfische Ungelenkheit in der Bewegung, die etwas zu kurzen Beinkleider, die den Biedermayer-Eindruck verstärken, treten in Gegensatz zu dem intelligenten Kopf, aus dem die grosse Liebe für Musik, und ein wenig auch der Stolz, der beste «Stadtpfeifer» zu sein, spricht. Es gibt zwei Platten des «Le bassonist», — diejenige mit dem Hut auf dem Boden, obgleich nicht so farbig behandelt, ist weit besser in der Zeichnung. Wir lernen Rops auch als grossen Meister der kalten Nadel kennen, z. B. in seinem «Jean Vandyrendonk», dem Brustbild eines noch jungen Blankenbergher Fischers, in Sturmhaube, mit kräftigen wohlverstandenen Strichen modellirt und mit meisterhafter Verwendung des Grats durchgeführt, oder in «La colère». An einem schönen Julitag gerieth einmal in Rops' Atelier ein Modell ganz aus dem Häuschen, weil er nicht geheizt hatte. Während sie ihre Stiefeln umherschmiss, mag sie in nicht gerade gewählten Ausdrücken ihrem Herzen Luft gemacht haben. Den kurzen Augenblick, als ihre dreiste Wuth sich in eine künstlerische Bewegung auflöste, hielt Rops fest und hat ihn mit ein paar Strichen auf das blanke Kupfer gebannt. So entstand «La colère». Wer das kann, ist ein grosser Meister.

Wie alle sogenannten unsittlichen Künstler ist Rops zum Verneiner, Satiriker geworden. Das, womit er sich stets beschäftigt, ist nicht so sehr Gegenstand seiner Freude, als Handhabe seines Spottes. Von der Frau in ihrer Leibesschönheit kann er sich nun einmal nicht trennen; doch feiert er sie nicht. Die Frau ist ihm das süsse Gift, das blendende Werkzeug des Teufels, durch das dieser die Menschen in die Sünde herabzieht. Und nun mit grotteskheroischer Selbstironie macht er sich darüber lustig, wie die Frau, die er zur nichtswürdigen Rolle des Werkzeugs herabgedrückt hat, sich dafür rächt, indem sie den Mann betrügt. Rops, dessen Lebenswerk jedenfalls nicht dazu beigetragen hat, den Frauen edlere Grundsätze einzuprägen, amüsirt sich darüber, das sie Dasjenige, was sie von ihm lernen, nur dazu verwerthen, um ihn und die Männer zu hintergehen. Bei Cocu-Bilderchen verweilt er gerne. Eines zeigt, wie ein glaubensseliger Biedermann sein unschuldig aussehendes junges Weibchen innerhalb einer prachtvollen Hirschgeweihumrahmung küsst. Ein anderes steckt auf die vielen Spitzen eines Zwei- unddreissig-Enders alle möglichen männlichen Kopfbedeckungen, von der Mütze des Bettlers hinauf bis zur —, doch das darf man wieder nicht sagen. Innerhalb dieser sinnigen Umrahmung stehen zwei Personen, Rücken gegen Rücken am Pranger. Links verräth das schadenfrohe Lachen der Dame, die, wie es scheint, nicht Zeit hatte ihre Toilette zu vollenden, dass ihre Fesseln sie nicht gerade schwer bedrücken. Rechts, das geschmückte Haupt auf die Brust gefallen, in der Tracht eines Bourgeois des vorigen Jahrhunderts, steht geknickt von Banden und Gewichten, der arme Teufel, dem allein die grosse Haube, die beider Köpfe bedecken sollte, bis über die Augen gezogen ist.

Das Erwachen.
Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

Alle die Blätter, die wir bis jetzt besprochen haben, sind aber nicht die «echten» Rops. In allen, auch den

schlimmsten, sprüht doch noch ein Funken Freude, wenn auch eines unlauteren Vergnügens. Der Mann, der sie schuf, ist doch noch nicht gänzlich mit dem Leben fertig. Diesen Glauben verliert man, wenn man solche Blätter wie «Puberté», «Maturité», «Der Tod als Sämann», «Mme. Hammelette», «Mors siphilitica» vor sich liegen hat. Wie im krankhaften Seelenzustand hält er sich mitten im Genuss das Bild des Abgrundes, dem er entgegen stürzt, vor. Auf das Idol des Lasters lässt er hohngrinsend das zersetzende leichenfahle Licht seiner Verneinung fallen, und nimmt wahr, wie unter diesem die Fäulniss schon an der Ueppigkeit nagt, sieht schon die wurmdurchkrochenen Augenhöhlen, wo jetzt noch die Leidenschaft blitzt, schaut schon die zerfressenen Knochen, wo jetzt noch die warme feuchte Haut dem leisen Drucke weicht. Diesem Cynismus ist nichts mehr heilig, nicht einmal die Gemeinheit; es ist der absolute Nihilismus.

Der Mann, der so unerbittlich über sich selbst richten kann, ist der Geburt nach Wallone, der Abstammung nach Vlame. In Brügge, in Brüssel, am Meeresstrande in Knocke hat er sich entwickelt. Zuerst brachte er ein Vermögen als Lebemann durch; dann reifte er vom mittelmässigen Dilettanten zum vollendeten Künstler heran. Charles Baudelaire veranlasste ihn, nach Paris zu übersiedeln. Heute, als schon einigermassen betagter Mann, sitzt er sechs Tage in der Arbeitskutte. Am Siebenten entpuppt er sich und tritt mit den neuesten Schlipsen, den modischsten Kragen, den feinsten Lackstiefletten, kurz mit tout ce qu'il y a de plus chic in die ausgewählteste Gesellschaft als feiner, geistreicher Unterhalter.

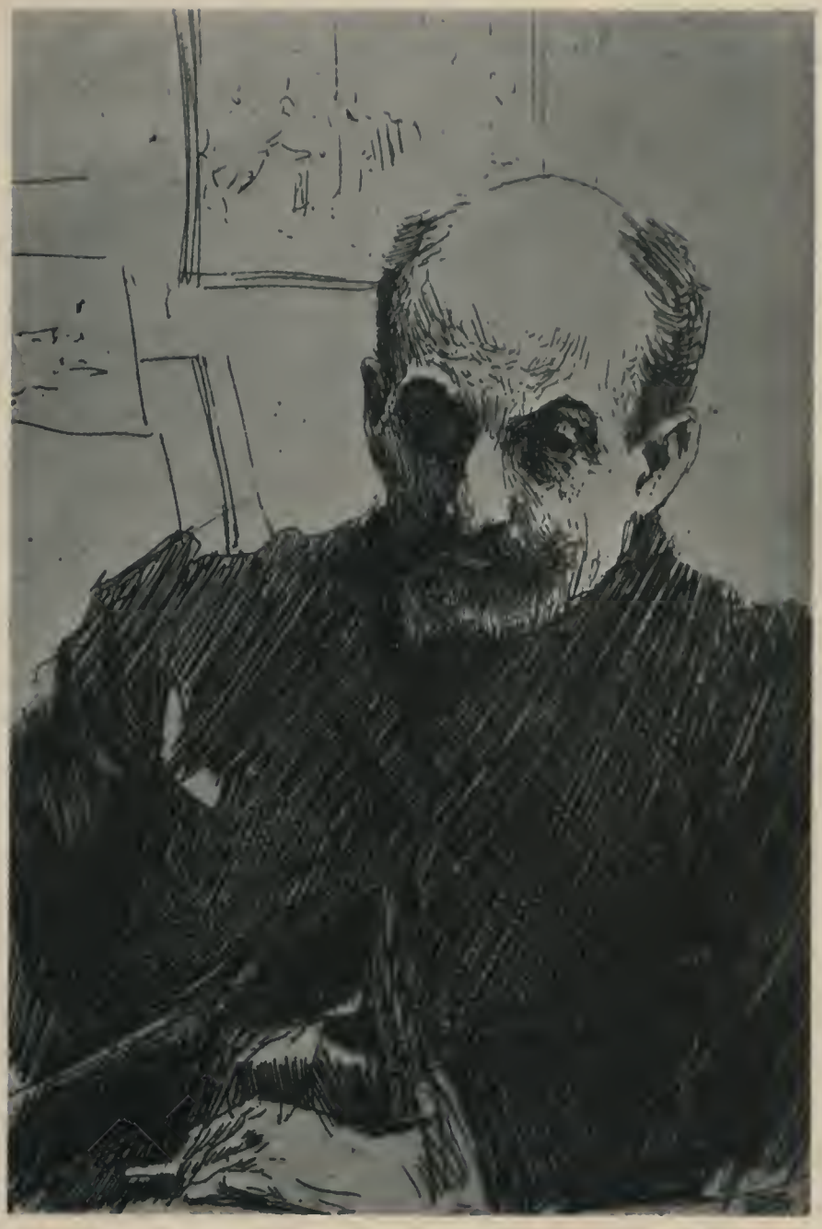
Im engeren Sinne bewährt sich Rops Künstlerschaft in zwei Dingen. Er ist ein grosser Meister des Contour und der grösste des Vernis mou. Wie er mit dem einen die haarsträubendsten Verkürzungen, ohne auch nur eine Linie überziehen zu müssen, hinzeichnet, wie er mit dem anderen einen Körper, als ob er hexen könne, modellirt, das muss die unumschränkte Bewunderung Aller hervorrufen. — —

Gleich Deutschland hat Frankreich ebenfalls eine Periode des Kunstschaffens durchlebt, in der der Künstler möglichst unpersönlich arbeiten wollte. Man hatte die Umschreibung gefunden: die Kunst besteht in der getreu nachahmenden Wiederschöpfung der Natur, — wobei das Gewicht auf die Worte getreu und Natur gelegt wurde. Doch auch dort regt sich das Künstlerindividuum wieder. Es drängt nach Selbstständigkeit, nach künstlerischer Freiheit. Es will nicht nur sich selbst, es will sich selbst möglichst unmittelbar ausdrücken. Tiefe, eigene Gedanken gibt es zwar nicht viele da drüben, dagegen aber brillante Einfälle, witzige aperçus. Daher wandten sich die führenden Geister von der Kupferplatte, deren schwierige Technik doch immer ein Hemmschuh für einen Künstler, den es zum Ausdruck drängt, bleibt, zum Stein. Das Bedeutendste was Frankreich neuerdings auf dem Gebiet der Graphik geleistet, sind nicht Radierungen, sondern die zündenden, frischen Steindrucke, in denen sich die sprudelnden freien Gemüther recht austollen können.

* * *

Rops, halb in Frankreich, halb in Belgien thätig, in Namur geboren, mag uns zu der niederländischen Kunst hinüberleiten. Die Lande, wo ein Van Dyck und ein Rembrandt gelebt haben, können die Radierkunst nicht wieder verlieren. Aus der reichen Zahl ihrer dortigen Vertreter wollen wir nur zwei, Ensor und Storm, beide aus den südlichen Niederlanden stammend, betrachten.

James Ensor gehört zu den Malern, die beim grossen Publikum immer auf heftigen Widerspruch stossen, einestheils wegen ihrer bizarren Phantasie und dann, weil sie sich in die Probleme eines idealen, nicht naturalistischen Kolorits vertiefen. Ensor's beste Leistungen mit der Radiernadel bestehen in reizenden, hellen, geschmackvollen Landschaften und Ansichten aus Ostende, Brüssel und Umgebung. Die Scenen im Freien bieten inhaltslose Motive, geschickt skizzirt, ab und zu mit allzunervöser, unstäter Hand gezeichnet. Mit den Mitteln schaltet er sparsam und ausgiebig. Solch ein Blättchen ist unter anderen «die kleine Holzbrücke bei Ostende». Auf dem «Hafen mit Booten entlang des Strandes» ist ihm das Decken prachtvoll gelungen, sodass wir die schwüle dicke Luft neben den schwarzen Schatten, welche die glühende Sonne wirft, ordentlich zittern sehen. Nur wird hier, wie auch bei manchen anderen Landschaften, die Wirkung durch die bleiernen Wolken beeinträchtigt. Ensor hat eine Vorliebe für Strassenscenen, vom vierten Stock aus gesehen. Manche mit Grat in Wirkung gesetzte derartige Blätter sind sehr hübsch. Dann gefällt es ihm auch sichtlich, grosse Menschenmassen darzustellen; so z. B. auf dem kleinen «Rue de Flandre à Ostende» und auf der «Kathedrale». Mann an Mann, dicht gedrängt, in regelmässigen Reihen, wie auf einem Schachbrett, füllt das Volk jedes Winkelchen der Strasse; die Leute könnten sich gar nicht fortbewegen. Die Kathedrale selbst ist ein mächtiger alter Bau, zeigt ver-



Bildniss.

Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

schiedene gothische Motive phantastisch vereint. In Diablerien wetteifert Ensor mit dem alten Bosch van Aken, was die Zeichnung von abenteuerlichen Spukgestalten anbelangt. Manchmal sehen diese Sachen den Zeichnungen des kleinen Moritz verzweifelt ähnlich. Doch warum nicht! Wie Greiner einmal mir vor den Blättern sagte, «Wenn's ihm Spass macht, so was zu entwerfen, warum soll er's nicht thun?» Der Künstler schafft doch nicht unsretwegen, sondern seinetwegen.

Durchgehends sind Ensor's Radierungen hell und mehr oder minder in einem Ton gehalten. Auf Ausbildung der verschiedenen Eigenthümlichkeiten, deren Möglichkeit mit der Radiernadel und dem Aetzwasser gegeben ist, legt er selten Gewicht. Eigentlich müssten die Blätter als Federzeichnungen noch besser wirken und erhielten zudem noch den Reiz der grösseren Ursprünglichkeit, der jedem einmaligen Originalwerke innewohnt. Zu seinen besten Blättern gehört «Christus besänftigt den Sturm». Es ist leuchtend hell, wie ein mit kräftigen, glühenden Farben gemaltes Oelgemälde. Auch mehrere interessant radierte Bildnisse verdanken wir Ensor.

Viel weniger Anstoss hat beim Publikum Charles Storm van s'Gravesande erregt; schon einmal durch die Wahl seiner Themata. Ohne jede willkürliche Verarbeitung stellt er fast ausschliesslich das Meer und die vaterländische Küste dar, ein nun schon seit vielen Jahrhunderten gutgeheissener Vorwurf. Eigentlich so recht bekannt ist Storm auch nicht, höchstens in Amerika und England, wo seine Radierungen von Sammlern schon so geschätzt werden, dass sie hoch im Preise stehen und für das Festland bald unerschwinglich zu werden drohen.

Mit Storm kann es einem umgekehrt gehen wie mit Zorn. Je mehr Blätter man von ihm sieht, desto höher steigt er in unserer Beurtheilung. Haben wir nur ein Paar vor uns, so kann es zunächst erscheinen, als ob wir einen zufällig glücklichen Wurf, ein gelungenes Experiment betrachteten; Anderes, nur einmal vor Augen geführt, mag unverständlich erscheinen. Sehen wir aber einen grossen Theil seines Werkes vor uns liegen, so zeigt es sich, dass sein Plan, sein Stil, seine ganze Behandlungsweise wohlüberlegt, wohlverstanden sind. Sodann zwingt es uns Achtung ab, wenn wir sehen, wie vielseitig er sich bei der Behandlung des schliesslich doch immer gleichen Vorwurfs erweist. Alle radiererischen Qualitäten hat Storm zu einem glücklichen Ebenmaass verbunden; die selbstständige Linie, der Grat, die Tonalität und die Kunst des Andeutens. Sein radiertes Werk ist schon gross und umfasst über 400 Platten. Sie haben fast alle keine besonderen Titel: «Die Maas bei Dortrecht», «die Schelde bei Antwerpen», «der Strand bei Katwyk», kommen unzähligemal vor. Er versteht es vorzüglich, das glänzende Wasser, den glitschrigen Sand darzustellen. Eine beliebte Stimmung gelingt ihm prachtvoll; grauer, bleierner Himmel, auf dem Wasser faulenzen ein paar Schifferboote, die durch die dicke nebelige Luft schon ganz undeutlich erscheinen, während ein paar dunkle Hölzer, Steine, Sträucher oder Erdboden, ganz im Vordergrund, stark, wie zum greifen, hervortreten.

Manche von Storm's Blättern sind sehr skizzenhaft und die Summe der gegebenen Linien auf ein äusserstes Maass beschränkt, so z. B. auf dem «grosse Welle am Quai». Vier bis fünf Linien sollen den Schwung der riesigen Welle andeuten. Es ist gelungen, aber gewagt, namentlich, weil die graphische Andeutung eine feststehende ist und sich nicht verändert, ob man nahe oder fern vom Blatt steht. Die kecke andeutende Malerei eines Courtens, eines Maris dagegen gibt Alles wieder, wenn man nur im richtigen Abstand das Bild betrachtet, auf dem man nahebei gar nichts entziffern kann.

Von seiner künstlerischen Beweglichkeit hat Storm kürzlich eine gute Probe abgegeben. Als er hier zum Besuch war, sah er sich die Ausstellung neuester Steindrucke aller Länder an. Sie gefiel ihm sehr und machte ihm Lust, sich auch in dieser Technik zu versuchen. Kaum waren ein paar Wochen vergangen, so liefen auch schon einige Steindrucke ein, die aussahen, als hätte er schon wer weiss wie lange lithographirt. Besonders Nachtscenen, mit Lichtschein auf dem Wasser, waren gut gelungen.

* * *

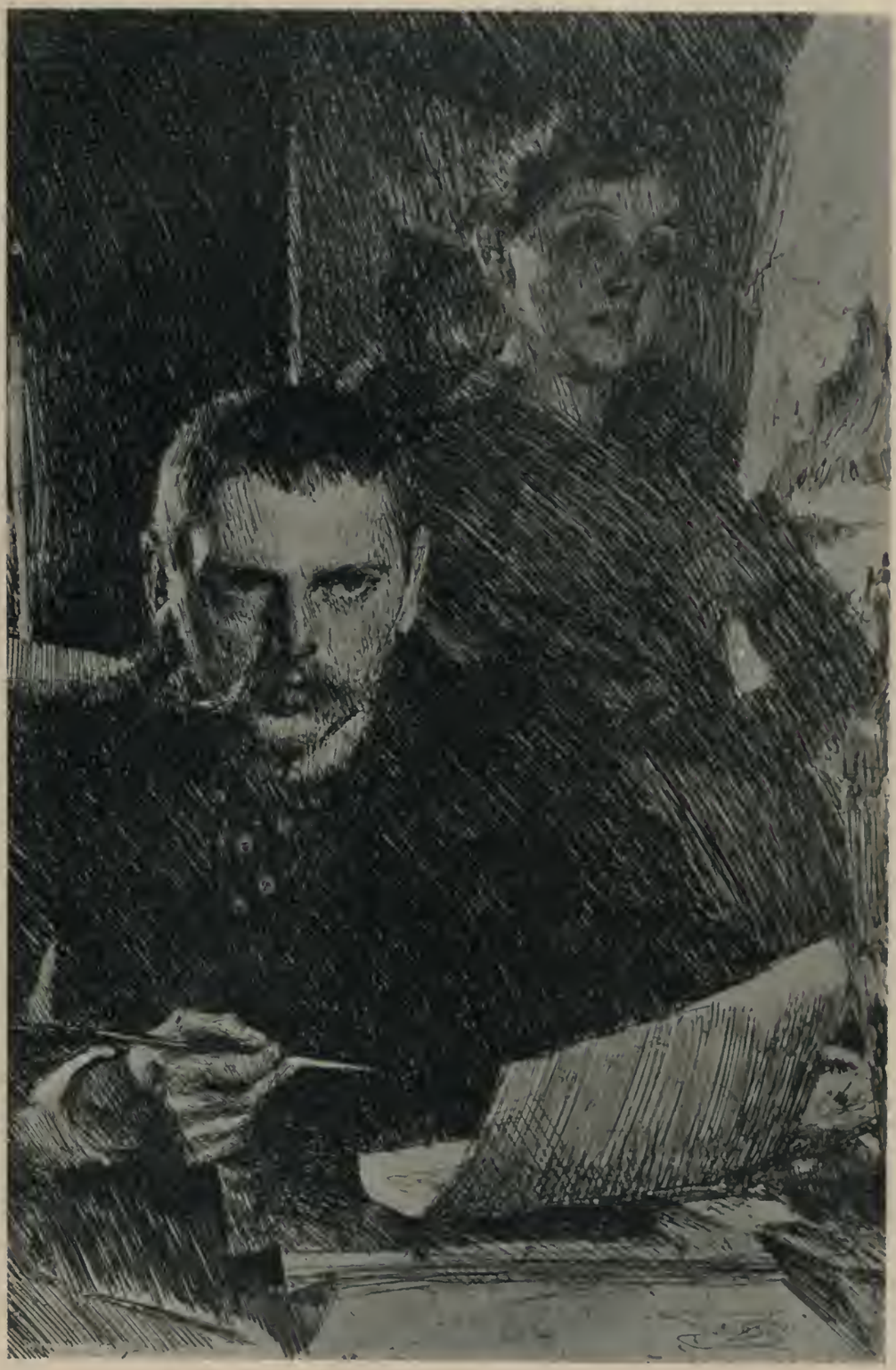
Wie viel lässt sich über die Kunst sagen, und was ist nicht alles über sie gesagt worden. Im letzten Vierteljahrhundert, während dessen eine allseitige Hebung unleugbar stattgefunden hat, was hat es da allein an Definitionen geregnet! Die Kunst besteht in Diesem, die Kunst besteht in Jenem, hiess es, sobald eine Schaar begeisterter Anhänger irgend eines neuen Prinzips in ihren Verkündigungen von einer zweiten abgelöst wurde. Richtungen folgen auf Richtungen, jede hat etwas für sich, jede kann mit Stolz darauf hinweisen, dass ihr «Neues» ein längst erprobtes, nur vergessenes «Altes» ist. Das *πάντα ῥεῖ* lässt keine einzelne feste Anschau-

Hubert Herkomer rad

Phot. F. Hanfstaengl, München

Serpentin-Tänzerin.

Nach der Original-Radierung.



Ein Maler-Radierer.

Nach der Original-Radierung von *Anders Zorn, Paris.*

ung die Oberhand gewinnen. Wer weiss, ist das nicht vielleicht im Grunde die Wahrheit. Vielleicht lässt sich die Kunst gar nicht begrifflich umschreiben. Vielleicht ist nicht nur die Emanation, sondern auch das Wesen eine wandelbare Schöpfung der Zeiten.

Für den Laien, heisst es, ist die Kunst eine ganz andere als für den Künstler. Für ihn ist sie eine Aeusserung, die sein Auge, und durch Association seinen Tastsinn anspricht. Für ihn ist das reine Kunstwerk eine Leistung, die, ohne sich im geringsten an seine Denkthätigkeit zu wenden, seinem Gefühl für die Farbe, für die Form und die Bewegung Rechnung trägt. Von diesem Standpunkt für den Laien aus lässt sich für die Kunst ein einziger Stil nothwendig folgern, der jedenfalls logisch unantastbar, jedenfalls reine Kunst ist und auf dekorative Kunst hinausläuft, — der aber, wie jedes Prinzip, nur einen kleinen Theil der vorhandenen Werke als wirklich geläuterte reine Kunstwerke gelten lässt.

Dieses oberste Prinzip gilt auch für den Künstler; es wohnt ihm aber unbewusst inne, sonst ist er eben kein Künstler. Stil in diesem Sinne ist für ihn apriori-Sache. Wenn er bewusst seinen speziellen Stil schaffen will, so geht er von einem ganz anderen Standpunkt aus. Er entwickelt ihn aus dem Material, den Mitteln, aus der Technik heraus.

Für den Laien existiren die Mittel nicht; direkt gefragt, würde er z. B. sagen, in der Natur gibt es keine Pinselstriche, folglich dürfen wir sie auch nicht auf den Bildern sehen. Dann müsste der Künstler in die glatte geschlechtslose Genremalerei der 50er, 60er Jahre verfallen. Nun setzt er im Gegentheil derbe Pinselstriche keck nebeneinander, die aber auf richtige Entfernung in unserem Auge die entsprechenden Vorstellungen erwecken. Was ist damit geschehen? Nicht nur unser Sinn für Farbe, Form und Bewegung ist befriedigt, er hat sie befriedigt; das Bild ist nicht nur ein Kunstwerk, es ist seine Leistung; er hat die Manipulation willkürlich geschaffen; er hat seine künstlerische (nicht seine philosophisch-menschliche) Individualität zur Geltung gebracht. Das «wie», das für den Laien Nebensache ist, ist ihm Hauptsache, und in der Oekonomie dieser Pinselführung z. B. besteht eben sein Stil.

Der ausübende Künstler also gelangt zu seinem Stil, indem er über seine Technik nachdenkt und sie nach irgend einer Seite hin entwickelt. Für ihn gibt es dabei zwei Fragen: eine am Anfang, was sind die spezifischen Eigenheiten der Technik mit der ich arbeite, die andere am Ende, was kann ich mit meiner Kunst erreichen. Das Erreichbare wird ihn immer bestimmen müssen.

Die Farbe ermöglicht die grösste Täuschung, den grössten Schein der Wirklichkeit. Ein Geldstück kann auf den Erdboden so gemalt werden, dass wir uns danach bücken, um es aufzuheben. Hätte der grösste Meister es in Marmor gemeisselt, wir würden uns nie täuschen lassen und es für Geld ansehen. Die Form allein täuscht uns nicht. Es folgt daraus, dass das Ziel der Malerei die grösstmögliche Sinnestäuschung sein muss, denn das kann sie am Besten erreichen. Daraus ergibt sich unter vielem Anderen, dass der Gegenstand für sie ganz gleichgiltig ist und sie sich an einem Hühnerhof ebenso voll offenbaren kann wie an einem heroischen Schlachtenbild; dass Ruhe im Vorwurf eine ihrer Hauptbedingungen ist, weil sie nur in ganz geringem Maass an unser Tastgefühl appellirt, dass sie daher sich auf den Gesichtsausdruck nicht einlassen darf, denn einerseits ist jeder stark ausgeprägte Gesichtsausdruck eine Bewegung, andererseits erweckt er in uns sogleich willkürliche Denkthätigkeit, Associirung mit Gemüthszuständen, und zieht so unsere Aufmerksamkeit von der Sinnestäuschung hinweg.

Die Kunst für die Bewegung ist eigentlich die Plastik. Sie erregt, wie keine andere, unseren Tastsinn und dieser ist unlöslich mit unseren Bewegungsvorstellungen verbunden. Wir können ja überhaupt nur im geringen Maasse und nur leidend fühlen, ohne uns zu bewegen. Wenn die künstlerische Darstellung der reinen Form ohne Farbe unseren Bewegungssinn am Besten erregt, dies daher als ihr höchstes Ziel ansehen darf, so müssten wir in Michel Angelo den grössten Plastiker aller Zeiten erkennen. Der Wiederspruch, in dem die noch höher geschätzte griechische Skulptur hierzu steht, beruht vielleicht darauf, dass das Material den alten Griechen, noch mehr als Michel Angelo, Hindernisse in den Weg stellte. Sie kannten das Thonmodell für die monumentale Marmorplastik nicht. Hätten sie das Material so leicht bewältigen können, wie der Renaissancekünstler, so hätten sie sicher auch den von ihm zur Höhe getriebenen Stil der Plastik noch vollendeter gestaltet und hätten weniger die logischen, rein die ästhetischen Seiten der Bewegung verkörpert. Ferner gelangten sie vielleicht zur Ausbildung dieses spezifisch plastischen Prinzips nicht so leicht, weil sie eben das noch bedeutsamere, allgemeinere Prinzip einer im höchsten Sinne dekorativen Kunst so streng verfolgten.

Hubert Herkomer rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommer.

Nach der Original-Radierung.

Morgenstimmung auf der Schelde.
Nach der Original-Radierung von *Ch. Storm van s'Gravesande, Wiesbaden*

Dass die Ziele der Malerei und der Plastik verschiedene, sogar widerstrebende sind, lehrt uns die polychrome Plastik (ich meine nicht die dekorativ polychromirte, sondern die streng naturalistisch gefärbte). Die Statue erregt unseren Tastsinn und unwillkürlich mit ihm unser Gefühl für Bewegung. Nun tritt die Farbe hinzu und ruft unser Bedürfniss nach grösstmöglicher Sinnestäuschung wach, so dass wir im Nu ein Unbehagen darüber empfinden, dass die Bewegung nicht eine wirkliche ist, sondern dass das Ding starr und leblos vor uns steht Haben wir einen polychromen Apfel vor uns, so mindert sich das Unbehagen schon, da unser Wahrscheinlichkeitsbedürfniss, welches mit der Farbe auftritt, durch den bewegungslosen Apfel nicht so stark verletzt wird.

Auch aus der angewandten Kunst kann man Beweise dafür herbeiführen, dass der Stil jedes Kunstzweiges sich aus dessen technischen Eigenthumlichkeiten entwickelt. Nehmen wir z. B. die Tapete. Das Schaffensprinzip bei ihrer Anfertigung wird dadurch bedingt, dass sie in einer Druckmaschine hergestellt wird, die Quadrate von bestimmtem Umfang abdruckt, welche in allen Richtungen aneinander gesetzt werden müssen. (Der Länge nach thut letzteres die Maschine selbst, der Breite nach thut es der Tapezierer beim Aufkleben.) Setzen wir in die Mitte des Quadrates ein in sich abgeschlossenes Ornament, so haben wir eine stillose, planlos zerfallende Tapete. Setzen wir ein Muster, das an allen vier Seiten abschneidet, wo es von dem nächstanliegenden Quadrat wieder aufgenommen und ergänzt wird, so werden wir dem Wesen der Tapete gerecht. Man sieht sofort, sie ist nicht mit einer blossen Dekoration, auch nicht mit einem Bild zu verwechseln. Die Schöpfung steht auf den ersten Blick deutlich als Tapete vor uns, denn das Gesammtornament konnte in dieser Weise nur auf der Tapetendruckmaschine hergestellt werden. —

Analog dem ebengemachten Versuch aus dem Wesen der Technik einige Grundsätze der Malerei und Plastik abzuleiten, muss auch der reine Stil der Graphik zu finden sein. Was kann in dieser Kunst erreicht werden? Eine Sinnestäuschung ruft sie in uns nicht hervor; ein mit Feder oder Blei gezeichneter Apfel ist nicht im Entferntesten mit dem wirklichen zu verwechseln. Sie appellirt auch nur ganz wenig an unseren Tastsinn und Bewegungsgefühl; die Papierfläche schwindet uns nie. Was bleibt da übrig? Was thut die Schwarz-weiss-Kunst eigentlich? Sie regt unsere Phantasie an, uns alle die genannten Empfindungen durch geistige Selbstschöpfung zu ersetzen. Mit den wenigen Linien, die auf irgend eine Weise eine Form suggeriren, erhält unsere Phantasie die Anregung, sich diese Form mit Zuhilfenahme der Erfahrung völlig auszubauen. Also Anregen, Andeuten ist das Gebiet der graphischen Kunst, und je mehr sie sich an dieses Prinzip hält, nur leicht anzudeuten, nicht sorgfältig auszuführen, desto mehr wird sie ihrem eigenthümlichsten Wesen gerecht.

Die Graphik scheint demgemäss im Gegensatz zur Malerei und Plastik zu stehen, da deren beider Ziele ihr unerreichbar sind, und da sie die thätige Hilfe unserer Denkkraft in Anspruch nimmt. Appellirt sie uberhaupt an diese, so kann sie es auch in ausgedehntem Maasse thun, und den Inhalt, der in aller anderen Kunst verpönt ist, darf sie betonen. Die kunstwidrigen historischen Gemälde eines Biefve, eines Wauter's sind uns jetzt ungeniessbar; die Zeichnungen Menzel's zu den Thaten Friedrich's des Grossen werden uns stets erfreuen. In Oel gemalte Scherze wirken immer läppisch; die gezeichnete Karikatur ist ein hochbedeutendes Gebiet der Kunst.

Diese Mittelstellung der Graphik zwischen Poesie und den bildenden Künsten muss der Radierer, Stecher,

Steinzeichner, Holzschneider im Auge behalten, wenn er die Eigenheiten seiner speziellen Technik nun zu einem Stil durchbilden will.

Von den Graphikern beschäftigt uns heute nur der Radierer.

Eine Eigenthümlichkeit der Radierung ist das vielmalige Aetzen mit dazwischen vorgenommenem Decken. Dieses Mittel ermöglicht eine Trefflichkeit der Luftperspektive, die kein anderes graphisches Gebiet in dem Maasse besitzt. Callot hat es zuerst völlig verstanden; Méryon's Glanzleistungen beruhen darauf. Neuerdings wird es weniger angewendet, und die modernsten Radierer ätzen wieder nur wenigemal.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Radierung ist der Grat, die Kaltnadelarbeit. Rembrandt ist ihr grosser Meister, und in ihrer Durchbildung hat er einen Stil geschaffen.

Das eigentlichste Eigenthum der Radierung ist aber die Linie. Sie ist die Kunst, die von einem Linienwerth zu sagen weiss, die allein eine charaktervolle Linie kennt. Die Linie des Bleistifts, der Feder wird bald schwarz, bald hell, bald dick, bald dünn; die Linie des Stichels schwillt an und läuft spitz aus; die Linie der Kreide ist ein poröser Strich. Nur die Radierungslinie ist eine wirkliche Linie; sie ist herb und vor Allem einheitlich. Wer mit ihr arbeitet, muss ein Meister sein, der sein Mittel versteht, denn es ist nichts Zufälliges an ihr.

Das Gefühl für Linie ist besonders bei Laien wenig entwickelt, und doch ist es der Schlüssel zu dem Höchsten, was die Graphik bieten kann. Alle die Flächentechniken, Schabkunst, Aquatint und wie sie sonst heissen, haben schöne Sachen hervorgebracht, deren wir uns ausserordentlich freuen können, und doch müssen wir sie alle eigentlich für stillos erklären. Sie streben alle nach einer Naturähnlichkeit und wollen Flächen, die allein in der Natur vorhanden sind, unmittelbar durch Flächen wiedergeben. Doch die Naturähnlichkeit, die Sinnestäuschung können sie ja nicht annähernd erreichen, da sie der Farbe entbehren. So bleiben sie in etwas Halbem, für die höchsten Ansprüche in einem Widerspruch stecken. Der Radierer dagegen, der stets auf die Linie achtet, der bei aller Modellirung, bei tiefstem Schatten nie in die Fläche verfällt, sondern der Linie immer ihre eigene Bedeutung wahrt, muss von selbst zu einem grossen Stil gelangen. Sie zwingt ihn zur Ruhe und zur grossen Behandlung; er kann nicht an den einzelnen Muskeln und Körperformen so lange herumfeilen bis sie kleinlich, penibel durchgeführt sind, bis jede Ader, jedes Fältchen zu sehen ist, die Linie würde darüber verloren gehen.

Die grössten Heroen der Kunst ordnen sich ihrem Wesen und Gesetz völlig unter und schaffen dennoch etwas ganz Individuelles. So geht Böcklin auch auf Sinnestäuschung aus, aber er zwingt unsere Sinne an eine Welt zu glauben, die nur er kennt. So will ein Plastiker, wie Hildebrand, sein dreidimensionales Kunstwerk in eine Fläche eingesetzt haben. So setzt Whistler die Landschaft, die nur Flächen, keine einzige Linie, höchstens die Umgrenzung kennt, in Linie um. Es ist die höchste Aeusserung künstlerischer Individualität. Nicht der kleinste dieser Striche ist ihm in der Natur vorgezeichnet, alle sind sein Eigenthum, alle hat er willkürlich und neu geschaffen.

* * *

Die Stilgesetze der Radierung, wie ich sie hier zu entwickeln versucht habe, findet man in England beobachtet. Allen den grossen Radierern dieses Landes gilt es als höchstes, nie zu verletzendes Gesetz, dass sie nur andeuten dürfen. Sie haben ihre Kunst als die Kunst des Auslassens (the art of omission) bezeichnet. Seymour-Haden, Short, Goff, Watson u. s. w. verfallen nie in den Fehler, ihre Platten ganz und bis auf das letzte Tüpfelchen zu bearbeiten, sodass sie wie Heliogravüren erscheinen. Nie sehen ihre Blätter wie Reproduktionen von Oelgemälden aus. In Legros und Strang lernen wir zwei grosse Meister der selbständigen Linie kennen. Whistler endlich hat für die Radierung einen Stil geschaffen, so streng und abgeklärt, so durchdacht und vornehm, dass wir sein Werk ohne Zaudern in eine Reihe mit der erhabenen Skulptur Altgriechenlands, mit dem weihevollen Zauber Giambellini's stellen dürfen. —

Oscar Wilde sagt einmal: «Popularität ist die einzige Beleidigung, die dem Künstler Whistler noch nicht zugefügt wurde». Diese «Beleidigung» ist Hubert Herkomer allerdings in starkem Masse zu Theil geworden. In seinem künstlerischen Empfinden befindet sich eine Seite mit einem lieblichen, etwas weichlichen Ton, die er sehr oft anschlägt, umsomehr, als sie in einem ausgedehnten Kreise seines Adoptivvaterlandes grossen Widerhall findet. Ich behaupte nicht schlechthin, dass er süsslich sei; er gehört unzweifelhaft zu den angesehendsten Meistern der Gegenwart, aber frei von einem etwas sentimentalen Zug, von der Sucht nach dem Gefälligen (wenn auch im besten Sinn) macht er sich nie.

Das gilt auch von seiner Radierung. Man sehe sich Blätter, wie «Relief», «Die geduldig Leidende», «The Poachers» u. s. w. an. Jedoch über seine Radierkunst brauche ich mich nicht sehr zu verbreiten, hat er es doch selbst gethan in seinem Buch «Etching and Mezzotinting». Dieses Selbstbekenntniss enthält vieles Lesenswerthe, namentlich auch Anleitungen für den praktischen Radierer und Schabkünstler. Mit Hilfe eines seiner Schüler hat er auch eine Erfindung gemacht, die Monotype. Früher schon malten Künstler auf die blanke Platte mit Kupferdruckschwärze und Pinsel. Dass diese Erzeugnisse, diese Grisaillemalerei auf Kupfer so reizvoll sei, ist eine Ansicht, die ich nicht mit Herkomer theilen kann. Jedenfalls war sie praktisch für den Kupferdruck nicht zu verwenden, denn wenn man, während die Schwärze noch nass, einen Abdruck auf der Presse nahm, so hatte man eben diesen einen Abdruck, für jeden weiteren musste die Platte jedesmal neu bemalt werden. Hier tritt Herkomer's Erfindung ein. Durch galvanoplastische Ablagerung, Abformung u. s. w. hat er dieses auf Kupfer gemalte Bild, nachdem die Schwärze hart geworden, in seinem Relief fest gehalten, und nun können von der Platte so viel immer ganz gleiche Abdrücke genommen werden, wie etwa von einer Schabkunstplatte. Der Name Monotype ist nun sinnlos geworden, da es sich nicht mehr um Einzeldrucke handelt, wird aber trotzdem beibehalten. Diese Erzeugnisse gehören eigentlich nicht in das Gebiet der künstlerischen Graphik, sondern vielmehr in das der mechanischen Reproduction.

Entwurf zu einem Titelblatt.
Nach der Original-Radierung von *Ch. Storm van s'Gravesande*, Wiesbaden.

Wie vom Meister der «Miss Grant» und der «Dame in Schwarz» leicht zu erwarten war, leistet Herkomer in der Bildnissradierung Gutes. Sein «Selbstbildniss», «Ludwig Pietsch», der «Grossvater Herkomer mit den «Enkelkindern», gehören zu dem Besten was er geschaffen. Weniger gelungen sind Sachen wie «A Welsh Woman», «Mädchen in der Schaukel», «Gretchen» und dergleichen, die alle noch an die Zeit erinnern, als man das Wesen der Radierung mit der «Weichheit» und mit der «warmen» braunen Druckfarbe ergründet zu haben glaubte.

Francis Seymour-Haden ist der Nestor der englischen modernen Radierung. Bekanntlich ist er nur Dilettant in dem Sinne, dass sein eigentlicher Beruf die Medizin ist und er nur nebenbei radiert. Doch wo Dilettant aufhört und Professioneller anfangt ist schwer zu entscheiden, denn er setzt ja seine Sachen auch auf den Kunstmarkt. Die Künstler rechnen ihn jedenfalls zu den ihren und haben ihn zum Präsidenten der kgl. Gesellschaft der Malerradierer erhoben.

Er ist im Wesentlichen Landschaftler und seine hohe Schule war Rembrandt. Unter den früheren Arbeiten des Meisters sind besonders viele geistvolle Kaltnadelradierungen zu verzeichnen. Auf «Die Hütte» sehen wir links in prachtvoll sicherer Stellung einen Hund, eben halb aus seinem als Hundehütte dienenden Fass gesprungen, das eine Ohr gespitzt, zum Anschlagen bereit. In «Fishing» steht die geistreich im Licht schwindende Figur am Bach hinter Hütten; in «Haideland» bringt er vorn Gebüsch mit warmen tiefen Gratschatten an, die gegen den öden

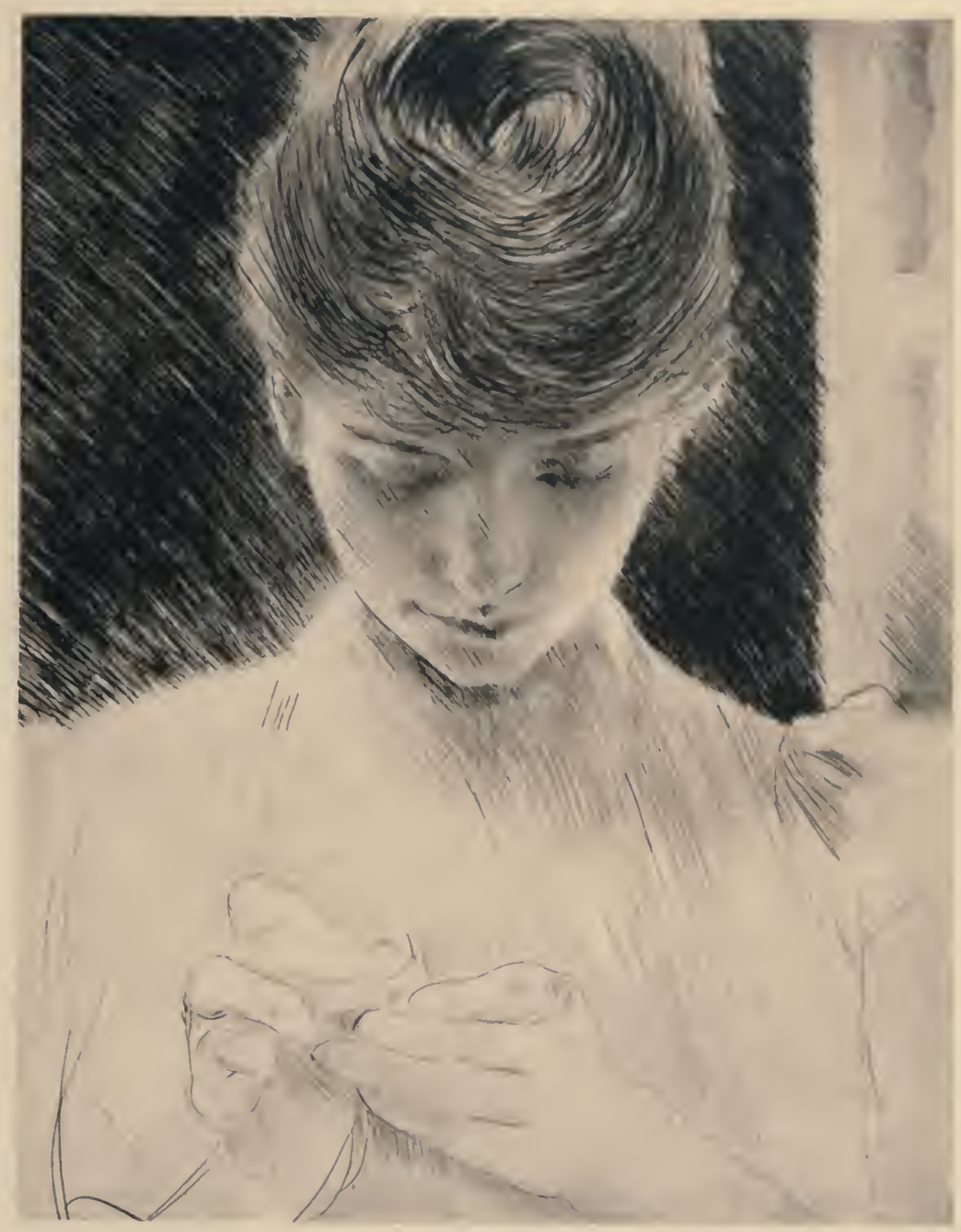
Hector Berlioz.
Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

Mittelgrund und den niederen Wald hinten abstechen. «Newton Manor», «Challow Farm», «Cowdray Castle» u. s. w. sind Landschaften mit Thieren; gegen die Ferne verlaufen sich die Arbeiten allmählig, gewinnen so das Interesse der Skizze, die uns den Künstler bei der Arbeit belauschen lässt. Aus dem Jahre 1877 stammt eine sehr feine italienische «Laube mit Kürbissen». Von neueren Blättern sind «Sunset in Ireland», «The towing path» (mit der spazierenden Dame vorn rechts), «Richmond Park early morning», «Egham Lock», «Kew Gardens», «Coombe Bottom» und viele andere Blätter, namentlich wegen ihrer überaus reizvollen Lichtwirkungen hervorzuheben. Vor einiger Zeit hat Haden das Radieren aufgegeben und viele Jahre lang nichts geschaffen; neuerdings scheint er aber wieder zur Nadel gegriffen zu haben und veröffentlichte z. B. das grosse «Breaking up of H. M. S. Agamemnon». Seymour-Haden war auch ein feinsinniger Sammler. Im Jahre 1891 kamen seine Schätze zur Versteigerung, darunter besonders vorzüglich Hollar und Rembrandt. Er hat auch Beiträge zu einem Oeuvre-Katalog dieses Meisters geliefert.

Einigermassen mit Seymour-Haden vergleichbar ist der als Künstler viel jüngere David Young Cameron, ein Schotte von Geburt. Schottische Ansichten, besonders viele aus der malerischen ehemaligen Festungsstadt Stirling und eine Folge vom «Clyde», dann aber auch holländische Landschaften sind sein Gebiet.

Die Folge «Twenty etchings on the Clyde» ist eine frühe Arbeit des Künstlers, 1890 in Glasgow bei White erschienen. Den Strom verfolgt Cameron von seiner Quelle im Hochplateau bis zum Felsen Ailsa am offenen Meer. Namentlich in den ersten rein landschaftlichen Blättern ist eine gewisse Abhängigkeit von Seymour-Haden unverkennbar. Die Behandlung der Bäume und Sträucher vorn auf «Bothwell» z. B., die Art und Weise wie der Vordergrund im Licht aufgelöst wird, dann wie die Composition schon dem «Decken» behufs Erzeugung der Luftperspective, durch eine leicht coulissenhafte Anordnung vorarbeitet, das Alles macht Seymour-Haden auf «A Water Meadow» und anderen Blättern genau ebenso. Von Glasgow bekommen wir einige Brücken und besonders die Kathedrale zu sehen, berühmt durch die grossartige Krypta, deren Anlage durch die ansteigenden Terrainverhältnisse so begünstigt wurde. Verwunderlich ist, dass das Eigenartigste dieses Stroms den Künstler nicht mehr zur Darstellung angeregt hat. Von den grossartigen Schiffsbauwerften bekommen wir fast nichts zu sehen. «Dumbarton» zeigt er uns von der Ferne gegen einen Sonnenuntergang gesehen; «Greenock» sieht aus wie eine alterthümliche anheimelnde Ecke einer französischen Hafenstadt: Werkstätten, Werften, Fabriken begegnen wir nicht, und nur die Schiffsmasten sprechen von der mercantilen Bedeutung des Stroms. Short hätte es wohl eher gereizt im Dampf und Kohlenstaub, in den riesigen Werkstätten das Malerische zu suchen. Ausgezeichnet ist es, wie Cameron die Schrift, d. h. Titel und Bezeichnung auf jede Platte anbringt: er ruft wirklich eine decorative Wirkung damit hervor, und diese Geschicklichkeit in der Einordnung der Schrift zeigen auch Cameron's neuere Platten.

Eines seiner besten Blätter zeigt die Gegend um die sogenannte Rembrandtmühle am Rhein; andere sind Ansichten von Amsterdam, Haarlem, Rowallan Castle in Schottland, Brustbild eines holländischen Mädchens in der Tracht um 1600, Japanerinnen auf einer Gartentreppe. In allen ist der künstlerische Mittelpunkt klar hervorgehoben, gegen die Grenzen der Bildfläche, unter dem hellen Licht, verliert sich die Zeichnung in Andeutung. Dasselbe gilt von Short, der in letzter Zeit sich sehr für Whistler begeistert und nach seiner Kunst der «Omission» eifert.



P C. Hellen rel

Phot F Hanfstaengl, München.

Einfädlerin.

Nach der Original Radierung.

Der Triumph des Todes II: Die Schlacht.

Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

Der Triumph des Todes III: Nach der Schlacht.

Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

Frank Short ist ursprünglich vielfach als reproduzirender Künstler beschäftigt gewesen und hat sich daher mit Schabkunst und Aquatinta eingehend beschäftigt. Blätter wie Wensley Dale nach de Wint, Sussex Down nach Constable, der Schweizer-Pass bei Sturm nach Turner's Aquarell zeugen von einer Meisterschaft der Schabkunst, die sich getrost mit Earlom, Smith, Watson und den grossen Vertretern des 18. Jahrhunderts messen kann. Als seine Hauptleistung auf dem Gebiet der Schabkunst gelten seine zwölf Blatt nach dem Liber Studiorum von Turner; hier ist sie mit Strichradierung verbunden, und es existiren Abdrücke von den Platten, ehe sie geschabt wurden. Auch in Aquatinta hat Short prachtvolle Leistungen zu verzeichnen; nebelige Abendstimmungen am Wasser und dergleichen. Während Seymour-Haden sich Stoff aus malerischen Winkeln und aus der freien schönen Natur holte, wagte es Short, auch solche Motive, die gewöhnlich als unkünstlerisch gelten, der Radierung nutzbar zu machen, Fabrikstädte, gewöhnliche Strassen in modernen Städten und derartiges. Der Erfolg kam der Kunst überhaupt zu Gute, und heute ist Niemand mehr verwundert, wenn er Bahnhöfe, Boulevards, Gassen gemalt und radiert sieht.

Short, der jetzt 38 Jahre alt ist, stammt aus Storrbridge. Er war ursprünglich Ingenieur, und während er in den Midland Grafschaften Wasserbauten anlegte, Kanalisations- und Abfallanlagen überwachte, musste er sich nothgedrungen im Fabrikgewühl herumtreiben. Der Eindruck, den es auf ihn hinterliess, spiegelt sich in seiner Radierung, nachdem er zur Kunst übergetreten war, ab. «Rye Port», und «Sleeping till the Flood» bieten zwei eclatante Beispiele, wie Vordergrund durch ein paar Striche angedeutet werden kann. Das Nasse des Sandes im Flussbett ist ausgezeichnet wiedergegeben, doch erkennt man eigentlich nicht wodurch. Mit seltener Enthaltsamkeit lässt er den Himmel fast stets wolkenlos. Wolken zu zeichnen ist überhaupt für den Landschaftsradierer die Klippe, an der er fast stets scheitern muss. Eines der allerschönsten Blätter Short's, der besten Radierungen überhaupt ist «Entrance to the Mersey».

Short's Sachen werden fast alle von Dunthorne verlegt. Dieser Kunsthändler hat sein Zelt unter dem Zeichen des «Rembrandt-Kopfes» in Vigo Street aufgeschlagen. In Regent Circus steht man noch mitten im Londoner Gewühl; ein paar Schritte nach links, in die ruhige Seitengasse eingebogen, und man gelangt in den reizend und geschmackvoll ausgestatteten Laden. Der liebenswürdige Besitzer ist beim Zeigen seiner reichen Schätze stets mit Auskünften bereitwillig zur Hand. Er hat auch einen der neuesten Radierer, Goff, lancirt.

Col. R. Goff war bis vor kurzem activer Militair und hat sich schon lang mit Pastell-, Aquarellmalerei und mit Radieren als Liebhaber abgegeben. Jetzt, da er in Ruhestand getreten ist, veranlasste ihn Dunthorne, sich ganz der Radierung zu widmen und mit seinen Arbeiten auch vor die Oeffentlichkeit zu treten. Einige seiner vorzüglichsten Blätter seien hier kurz aufgeführt. «Sunset Brighton Beach» und «Fishing Boats Brighton» zeigen über dem Horizont dunkle Wolken, während am Zenith noch das helle Sonnenlicht reflektirt wird Diese eigenthümliche Abendstimmung ruft auch auf der Erde eine merkwürdige Beleuchtung hervor, die der Künstler famos beherrscht und gerne bringt. Auf «Cannon Str. Station» sehen wir den Russ und Dunst der Millionenstadt, den Dampf und Rauch von den Schiffen, alles verquickt und durchsickert von dem fahlen Licht, das die graue Themse von unten als Reflex des bleiernen Himmel heraufwirft. Sein schönstes Blatt ist «King's Road» mit dem Hôtel Metropole zu Brighton; über dem Horizont Gewitterwolken, worüber noch heller Lichtschein am Himmel, auf der Erde ist es aber schon so dunkel, dass die Laternen angezündet worden sind und die schwarze riesige Silhouette des Hôtels sich geisterhaft gegen den goldigen Glanz der hohen Regionen abhebt; auf dem Meer ein grauer Schein noch; man fühlt ordentlich die nasskalte Abendluft einem entgegenwehen. Städteansichten nimmt er gewöhnlich von hohem Standpunkt aus, wie vor ihm schon Whistler in seinem Venice Set; so z. B. das treffliche «Newcastle upon Tyne», auf dem wiederum die dicke Luft, die über dem trüben Fluss liegt, zur Geltung gelangt. Seine meisten Landschaften zeigen Wasserflächen, von denen die nebelhaften Dünste aufsteigen. Ferner schafft er auch Baumstudien, Blätter mit Ansichten von Holland, einiges aus Venedig. Von letzterem führe ich die «Riva dei Schiavoni», vom Sandwirth aus gesehen, und die «Ponte Vecchio» an. Der Blick auf die Brücke ist leicht und durchsichtig behandelt, doch vermöge ausgiebiger Kaltnadelarbeit besitzt das Blatt eine Grattiefe, einen wohlthuenden Kontrast zwischen schwarz und weiss.

Neben Goff gehört Charles J. Watson zu den Jüngsten. Er hat nur Architekturen radiert; ich kenne aber keinen Zweiten, der ihn darin erreicht. In «Café auf dem Mt. St. Michel», «Ponte del cavallo zu Venedig»,

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Nach der Original-Radierung von *Prof. A. Legros, London.*

«San Petronio zu Bologna», «St. Étienne du Mont zu Paris» und wie die reizenden Blätter alle heissen, hat er das «Omission»-Prinzip auf die Radierung von Bauten mit glänzendem Erfolg angewandt. Nur so kann man künstlerisch befriedigen und nur so geht das 'Architekturaufrissmässige verloren, das alle Staffage nicht beseitigen kann. In der Radierung spielt das Weisse ebenso eine Rolle wie das Schwarze, und es gibt nichts thörichteres als die ganze Platte bedecken zu wollen. Ganz wunderbar ist es, wie Watson es verstanden hat, die filigranartige Architektur von St. Étienne du Mont und von San Petronio mit all' den spielenden Details wiederzugeben, ohne kleinlich zu werden, ohne auch nur ein Ornament genau nachzubilden; alles bleibt duftig, locker und geistvoll. Letztere Kirche ist kürzlich durch Carl Marr's Colossalgemälde «Die Flagellanten» bekannter geworden. Ein anderer trefflicher Watson ist ein Blick durch einen mächtigen Thorbogen auf eine «Strasse in Ravenna». Unser Meister gehört auch unter die Klugen, die den Himmel weiss lassen und nicht die Gefahr laufen wollen, die Leichtigkeit des Blattes etwa durch unglücklich ausgefallene Wolken zu beeinträchtigen.

Alphonse Legros haben die Franzosen an die Engländer abtreten müssen. Die längste Zeit schon lebt er in London, hat Alles dort geschaffen und verdankt weder in seiner Technik noch in seinem Empfinden irgend etwas Wesentliches dem Lande seiner Geburt. Auch im neuen Vaterland steht er ziemlich vereinzelt da vermöge des ernsten Charakters seiner Kunst, der sich oft bis zur Herbheit zuspitzt. Er radiert keine schönen Mädchen oder Frauenköpfe, keine lieblichen Landschaften; schwärmerische, malerisch-weiche Stimmungen fehlen bei ihm. Er hat die Kraft und die Energie als sein eigen. So hat auch er unter Verschmähung mancher Reize,

R. L. Stevenson.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang, London.*

wie z. B. des Grats, die nackte Linie zum Stil durchgearbeitet. Man sehe z. B. mit welcher Unerschrockenheit er, oft ohne Rücksicht auf die Einzelform zu nehmen, ganze Parthien durch eine grosse breite Linienlage in Schatten legt.

Das Bildniss ist eines seiner Hauptfächer. Fast nur Männerköpfe kommen vor. Nie macht er sie schön aussehen, auch nicht einmal heroisch; aber voll Charakter und Individualität sind alle seine Köpfe. Auf Stofflichkeit, auf reizvolle Tonabtönung, auf Grat, wie schon gesagt, kommt es ihm nicht an; die echte einfache Linie soll ihn allein durchbringen. Die Portraitähnlichkeit gelingt ihm überraschend gut. Zum Theil gibt er Idealköpfe: Giordano Bruno, Satyrsmaske, Studienköpfe etc.; zum Theil Bildnisse nach dem Leben, wie H. S. Maxim, der Componist H. Berlioz, der Maler G. H. Watts, Sir F. W. Burton etc. Bei Letztgenanntem zeigt sich Legros' Feingefühl, indem er die Platte gross gelassen hat. So wird auch hier der Phantasie eine Handhabe zur Weiterbildung dessen gegeben, was die Schulter und Kragenkontour nur andeutet. Wie ängstlich eingeengt wirken doch dagegen die Stauffer'schen riesigen Köpfe auf ihren kleinen Platten.

Legros' ernste Auffassung hat sich auch an ernsten Gegenständen bewährt, an der Geschichte vom verlorenen Sohn, an Todtentanzbildern, von denen ich ein paar anführen will.

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes ist ein besonders ergreifendes grosses Blatt. Das Bündel neben sich, auf der väterlichen Scholle angelangt, bricht der Erbarmungsbedürftige zusammen. Die öde Landschaft passt zu dem Grau seiner Seele. Das schwere Schicksal hat ihn so heruntergebracht, dass selbst seine Geberden linkisch geworden sind; auf die Knie gesunken, hält er mit der einen Hand den Stab des Schweinehirten und hebt unbeholfen die schwielige andere an sein verwildertes bärtiges Gesicht.

Noch schöner beinahe ist dieselbe Darstellung, kleiner und in Hochformat; der verlorene Sohn fällt hier am Waldessaum auf die Knie beim Anblick des väterlichen Hauses. Bei diesem Blatt kann man Legros' grossartige Linienkunst besonders gut studiren.

Herrlich ist «der Tod und der Reisigsammler». Eben will er seine Bürde aufnehmen, als ihn der Sensenmann, über eine Mauer gelehnt, unerwartet angrinst. Wie ein ertappter Dieb, der sich plötzlich unrettbar verloren sieht und einen Angstschrei ausstöhnt, will er unwillkührlich sein gestohlenes Gut, diese Minuten Lebens, diese paar Reisige mit seinen Armen bergen, aber man sieht förmlich, wie ihm der jähe Schreck die Glieder lähmt.

Monumental in der Auffassung wie in der Ausführung ist vom «Triumph des Todes» der Auszug. Er zeigt uns einen gewaltigen Zug nach rechts, wohin die Aufständler mit Piken, Fackelbrand, Lanzen, Hämmer und rother Fahne stürmen. In ihrer Mitte reitet ruhig der Tod auf seinem Schindergaul, wie ein Volksaufwiegler, der die Massen angespornt hat, jetzt aber, da sie einmal dem gewünschten Verhängniss entgegen stürzen, da er seiner Sache sicher ist, sich vorsichtig zurückhält und auf das harrt, was dabei für ihn abfallen mag. In dem Blatt ist das Linienstudium trefflich; — wie da Alles nach rechts drängt, ohne dass ein monotones gleichmässiges Herüberfallen der registrirenden Hauptlinien dabei herausgekommen wäre!

In dem Blatt «Le Combat» des «Triumph des Todes» vergegenwärtigt Legros den Brüderkampf. Zu Bestien geworden tragen die Streiter die Häupter der Erschlagenen auf Pfählen, von kreischenden Weibern umgeben, und treten auf die haarige Männerbrust des zusammenbrechenden Gegners. Jetzt arbeitet der Tod eifrig und listig mit, wie ein Mephisto, der unter Faust's

Wm. Strang ped

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Dichter.

Nach der Original Radierung.

A. Legros rad. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Anbetung der Hirten.

Nach der Original-Radierung.

deckender Klinge ohne Gefahr seinen heimtückischen Stoss ausführen kann.

Legros' grösster, wenn auch nicht sein Lieblingsschüler, ist William Strang. In manchem erinnert er an seinen Meister, in manchem erinnert er an Aller grossen Meister, an Rembrandt. Doch muss man sich immer davor hüten, bei einem so selbstständigen und bedeutenden Künstler wie Strang auf die Abhängigkeit zu grosses Gewicht zu legen. Man erinnere sich Nietzsche's trefflichen Wortes: «Wer immer blos Aehnlichkeiten herausfindet, verräth nur, dass er ein schwaches Auge hat». Beim nahen Zusehen fallen einem die Verschiedenheiten schon deutlich auf.

Die Volksküche.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang London.*

Strang ist vielleicht nicht so herb, so streng und monumental wie Legros, er ist aber vielseitiger. Kürzlich liess er eine Ballade mit Radierungen erscheinen, «Death and the ploughman's Wife»; — das vorletzte Blatt ist eine der schönsten Leistungen auf dem ganzen Gebiet der Kunst. Nicht genug kann man es zum praktischen Studium empfehlen, nicht genug es ansehen. Bauersmann, Frau und Kind sitzen beim Abendbrot in der dunklen Stube. Es ist fabelhaft wie jede Fläche sich von der angrenzenden ohne schroffe Kontraste abhebt. Das Tischtuch, die Kleider, die Möbel, der Boden, die Hinterwand, ja ganz aneinander liegende Flächen wie Schenkel und Wade des Bauern stehen in einem anderen richtigen Ton und man merkt fast nicht durch welche Arbeiten sie hinein versetzt worden sind. Mit welcher monumentalen Einfachheit sind die Körper, die bekleideten Arme und Beine modellirt; nichts von jener übertrieben plastischen Ausarbeitung der einzelnen Muskeln und Falten, über die die Grösse des Stils verloren geht! Wie grossartig ist der Linie die Selbstständigkeit gewahrt, auch die dunkelsten Schatten sind nicht fleckig, und in den tiefsten Arbeiten kann man der Linie immer folgen.

Ein phantastischer Zug ist dem schottischen Künstler aus Dumbarton angeboren. In früheren Jahren schrieb er zu den Radierungen, die er in «English Etchings» veröffentlichte, kurze Schauergeschichten. So z. B. zu «Drowned», zu «The end», wo ein siecher Greis sich auf dem Bett emporrichtet um nach einer Viole zu greifen, und der Tod zum Fenster hereinschaut, zu «The Phantom», die Geschichte eines Chloraltrinkers, der im Delirium den Tod als Doppelgänger erblickt. Später gab Strang Radierungscyklen als Illustrationen zu selbstverfassten Balladen heraus, die, in schottischem Dialekt, auch mehr oder minder phantastisch sind. Dazu gehört «The earth fiend», eine Ballade in der der unglücklich verlaufene Kampf des Bauern gegen die Unfruchtbarkeit des Erdbodens

symbolisirt wird; dann die schon erwähnte grössere Ballade Death and the ploughman's wife. Bilder zu Milton's Paradise Lost und zu einer Dichtung von Cosmo Monkhouse sind eben erschienen. Als neueste derartige Arbeit nimmt er die Illustration von Coleridge's berühmter Ballade, Ye ancient mariner vor.

Strang hat zwei Bildnisse des grossen Phantasten unter den neueren englischen Novellisten, Robert Louis Stevenson, geschaffen. Stevenson sieht aus wie seine Bücher: die bis in's krankhafte gesteigerte Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, das zart-unmännliche seiner Natur und weltentrückte seiner Gedanken liegt in seinen Zügen

Der Violin-Cello-Spieler.
Nach der Original-Radierung von *Wm. Strang, London.*

ebenso deutlich, wie in seinen geschriebenen Worten. Den Todten vom Vaea Berge in Samoa hat Strang vorzüglich wiedergegeben, wie er überhaupt zur Zeit der vortrefflichste und gesuchteste Bildnissradierer Englands ist. Auf diesem Feld verfolgt er nicht die künstlerischen Ideale Rembrandt's, sondern die für das Bildniss noch abgeklärteren des van Dyck. Unter den zahlreichen Köpfen befinden sich die herrlichsten Sachen, z. B. Col. Hamilton, der Novellist Th. Hardy, der Sammler C. J. Knowles, der Kunstkritiker Cosmo Monkhouse, Ernest Sichel, Cripps etc. Der letztgenannte, ein Schullehrer, erhielt unerwartet ein ganz kleines Vermächtniss, das er dazu verwendete, sich vom ersten Bildnissradierer des Landes ein Kunstwerk zu verschaffen, — ein nachahmungswürdiges Beispiel von Kunstliebe und Kunstförderung!

Die Titel von Strang's Blättern gaben den englischen Kritikern viel zu schaffen, da sie stets so viel dahinter suchten; z. B. «The worshippers». Vor einem nackten sitzenden Frauenmodell stehen ein Puritaner, ein Greis, ein Maler mit der Palette, ein Mönch und an der Wand ist der abgehauene Kopf eines Türken zu sehen. Ein Kritiker kam auf den gelungenen Einfall, wie Strang unter Lachen erzählte, dieser Kopf symbolisire einen Mann der über seiner Verehrung des weiblichen Geschlechts vollständig den Kopf verloren habe. Dabei ist Strang's weibliches Modell gar nicht einmal so verehrungswürdig. So auch auf der «Versuchung des hl. Antonius», zu der der Künstler selbst bemerkte: über den Geldsack wolle er nicht reden, aber die Nackte würde wohl Niemanden weiter in grosse Versuchung führen. Dann gibt es ein Blatt, das heisst: «The fallen cross». Ich wiederholte den Titel mitfragen dem Tonfall, er antwortete trocken: «Ich weiss selbst nicht, was das bedeutet, aber einen Titel musste ich haben».

Interessant ist die Entstehung des Blattes «The Poet» das wir als Vollbild bringen. In Carlyle's Schiller steht eine Stelle, wo er beschreibt, wie Schiller in einer ärmlichen Dachstube ein paar seiner jungen Freunde versammelte und mit Begeisterung seine Werke vorlas. Diese Beschreibung regte Strang an, und es ist interessant zu sehen, wie er sich auf Grund von Carlyle's Darstellung den Typus Schiller (von dem er zufällig kein Bildniss gesehen hatte) vergegenwärtigt. Die Dachstube, die Aermlichkeit der Umgebung mag übrigens dasjenige gewesen sein, was Strang am meisten anzog, denn wie der Künstler selbst einmal sagte «I like to do poor folk». Das ist auch leicht erklärlich, denn Mondscheinlandschaften, schöne Dämchen lassen sich nicht gut verbinden mit diesem herben Linienstil.

In manchen Fällen, wie in «Castaways», «The sick tinker», «The knackers», ist Strang herb wie Legros, gewöhnlich jedoch um einen Schatten milder. Nie sucht er aber das Gefällige und hierin ist er wohl mit Rembrandt zu vergleichen. Ganz wie dessen «Susanna» zum Beispiel, zeigen seine «Badende Frauen am Bach» und andere ähnliche Blätter, nackte Leiber, die in wirklichem Fleisch und Blut wenig Anziehendes an sich hätten.

Die Windmühle.
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

Strang hat auch den Muth gehabt, mit Legros direkt zu rivalisiren in «War», «Anarchy» etc., Blätter die gleich den entsprechenden seines Lehrers in Rethel'scher Weise empfunden sind. Legros ist ja zugestandenermassen ein grosser Verehrer Rethel's und dessen «Tod als Würger», «Tod als Erlöser», hängen bei ihm an der Wand.

Ganz originell ist Strang's «Allegorie auf den Krieg» — ohne Menschen. Ein verheerendes Feuer hat von der Stadt aus sich verbreitend ein Bauerngehöft ergriffen, vor dem sich das Skelett mit einem Dreimaster auf dem Schädel befindet. In der Rechten schwingt es die Fackel, mit der Linken schlägt es auf die grosse Trommel die es bei seinem Gang über Piken und Lanzen vor sich trägt. In «Anarchy» kennzeichnet den Pöbel, bei aller Wildheit doch eine gewisse heroische Ruhe in der künstlerischen Auffassung der einzelnen Gestalten. Die Menge drängt sich, bis an die Zähne bewaffnet, die rothe Fahne erhoben, zum Stadtthore heraus. Die Stadt im Hintergrund ist in Bellinischer Weise nur durch grosse Monumentalgebäude, gar nicht realistisch, angedeutet. Vor dem Thore hockt der Tod in Mönchskutte; scheinbar lässt er sich durch das Volk nicht stören und liest in seinem Buch weiter; hinter sich hat er Axt und Bombe liegen.

In seinen biblischen Bildern zeigt Strang eine merkwürdige Verwandtschaft mit Uhde. Ohne je etwas von diesem gehört zu haben und gleichzeitig mit dem Auftreten von dessen Kunst, hat er die Bibel uns näher zu rücken gesucht, indem er ihre Erzählungen in modernes Gewand einkleidet. Dem wahren Inhalt dachte auch er naher kommen zu können, wenn er ihn ohne alle den historischen und archäologischen Kram, in Jedermann unmittelbar verständlichen Formen bietet. Sein schönstes Blatt aus dieser Gruppe ist die prachtvolle Kaltnadel-Radierung «Das heilige Abendmahl».

Strang, der in der Mitte der dreissiger steht, hat schon über 300 Platten geschaffen, ausserdem malt er ein wenig, modellirt und zeichnet auch, z. B. sehr reizvolle Silberstift-Bildnisse. In der Graphik fing er, wie viele Andere, als Bilderreproduzent an und hat sich auch naturgemäss mit Aquatinta, Schabkunst u. s. w. abgegeben. Von rein künstlerisch-technischem Standpunkt ist manches davon prachtvoll, z. B. die «Sandpapermezzotints» «Am Grabe», «Der Landmann», der Sträucher ahhackt, u. A. Die obenstehenden Bemerkungen über den wahren Stil für Radierungen will ich nicht so streng aufgefasst wissen, als ob man nur die nach solchem Princip verfertigten Blätter für schön erklären dürfte. Schön sind auch viele einzelne Leistungen der Flächentechniken, wenn man sie eben als Durchbildung einer Flächentechnik betrachtet. Nur scheint mir die Linienradierung noch höher zu stehen, etwas eigenartigeres und noch höheres für den reifsten Geschmack zu bieten.

Ex libris.
Nach der Original-Radierung von
D. Y. Cameron, Glasgow.

Bei Strang kehren einige ausgesprochene

Typen immer wieder, so dass ich vermuthete, er habe einige Modelle, die ihm besonders gefielen und die er immer wieder benutze? Er sagte mir aber, er arbeite überhaupt nicht nach dem Modell. Der graphische Künstler müsse das in seinen Studienjahren schon abgemacht haben; müsse das Zeichnen, ehe er anfängt selbst zu schaffen und Neues zu componiren, so bewältigt haben, dass er sich vom Modell frei machen kann. Denn das lebende Modell vor Augen zu haben, sei eine unwiderstehliche Verführung, kleinlich und bis in's Einzelste auszuführen und zu modelliren. Aber über solche Detailkrämerei gehe dann der grosse einfache Styl verloren.

Legros war eine Zeit lang Direktor der Slade School of fine Arts, als Nachfolger Poynter's. Es ist schade, dass er nicht längere Zeit Einfluss auf Schüler ausüben und ihnen den Sinn für grossen Stil einimpfen konnte. Jahrelang liess er die ihm Anbefohlenen streben und arbeiten, bis sie die Natur genau nachzeichnen konnten. Dann entliess er sie und sagte: «Nun da Ihr die Dinge so zeichnen könnt, wie sie sind, jetzt fängt die eigentliche Kunst an, jetzt müsst Ihr sie so zeichnen, wie Ihr sie haben wollt. Nun erst kommt die Hauptaufgabe, das Stilisiren, das Individualitätentwickeln, und jetzt wird sich's zeigen, ob Ihr Künstler seid.» Besonders im graphischen Gebiet war es wichtig, dass er das grösste Gewicht darauf legte, dass die Arbeit sich möglichst von der Flächenwirkung der Photographie entferne. Es gibt, ausser Strang, eigentlich nur noch zwei Legrosschüler in der Radierung, Holroyd und Gascoyne.

Charles Holroyd soll von Legros als ein Lieblingsschüler angesehen werden. Er weilte längere Zeit in Italien und schuf da einige ernste Platten mit Mönchsprozessionen und dergleichen im Freien. Sie zeigen einen gewissen Muth in ihrer Einfachheit, den strengen Zug, dem Gefallsüchtigen so abhold, den wir auch beim Meister zu betonen schon Gelegenheit fanden. Bei aller Trefflichkeit Holroyd'scher Blätter finde ich aber nicht die Abwechslung, die Biegsamkeit Strang's in ihnen, und vor Allem spricht nicht dessen reiche Phantasie daraus. Sie lassen nicht auf einen Künstler schliessen, der als Mensch eine interessante Bekanntschaft zu werden verspräche. In einer seiner neuesten Schöpfungen, einer Folge von fünf Blatt Darstellungen zur Dädalussage, sehen wir Nachwirkungen seines italienischen Aufenthaltes. Er scheint den Versuch zu machen, Legros'schen Linienstil auf die grossaufgefasste, mit der Hand eines Renaissancekünstlers geführte Zeichnung des nackten Körpers anzuwenden. Auf dem ersten Blatt sitzt Dädalus, über seine Erfindung nachsinnend, im Hintergrunde das Labyrinth, das hier seltsamerweise als Irrgarten aufgefasst ist. Auf dem zweiten Blatt schnürt er dem ehrgeizigen Sohn die Flügel an, um ihn dann hoch steigen und auf dem vierten Blatt stürzen zu sehen. Auf der letzten Radierung treibt der todte Ikarus auf dem Wasser. Wie so oft bei den altitalienischen Meistern hat man hier die Empfindung, dass der complizirte Vorwurf nur den Vorwand zum Aktzeichnen bilde. Diesen Blättern, sowie dem Mönchsterzett, dem sogen. «Runden Tempel» mit den badenden Mädchen, dem Hochaltar, dem orgelspielenden Mönch, der Monte Oliveto Folge sind Energie und kraftvolle Handhabung der Schattenlagen nachzurühmen, doch ist ihnen wie gesagt auch etwas Eintönigkeit vorzuwerfen.

Begegnen wir bei Holroyd einem weniger reichen Spiel der Phantasie als bei Strang, so zeigt uns George Gascoyne wiederum noch weniger als Holroyd; zum mindesten in den zehn bis zwanzig Blättern, die mir von ihm zu Gesicht kamen. Er wählt sich die einfachsten, alltäglichsten Vorgänge, um sie mit der Radiernadel zu verewigen; z. B. ein Jäger setzt mit seinem Pferd über eine Hecke dem Hund nach, Fuchsjäger galoppirend und sein Horn blasend, Pflüger auf dem Felde vor einem Gewitter, ein Arbeiter ladet Schutt von einem Karren ab, Pferdestudien, Pferdekopf, auch einfache Landschaften ohne Staffage. Seine Zeichnung ist besonders zu rühmen und seine Darstellungen sind voll Bewegung und Lebhaftigkeit. Es steckt vortreffliche Beobachtung in dem einen genannten Blatt «Der Schuttablader», wo der schwere Schuttkarren nach hinten übergekippt das Pferd hinaufreisst, während der Kutscher es mit heftiger Bewegung am Zügel herunterzerrt. Ebenso im

A. Legros rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Triumph des Todes I: Der Auszug.

Nach der Original-Radierung.

Aus «Stirling in Süd-Schottland».
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

«Sturm», wo der Egger sich an seine Pferde drängt und sie vom Felde führt, während der Wind, als Vorbote des herannahenden Unwetters, seine Kleider, die Mähnen und Schwänze der Gäule herumzaust. In der Zeichnung des Terrains folgt die Radiernadel noch zu sehr den wirklichen Linien der Erdschollen und verhält sich der Künstler noch zu sehr nachahmend, statt die Natur in seine Sprache umzusetzen.

Nicht nur Frankreich hat seinen Legros, Tissot und Andere an England abgeben müssen: es sind dort auch einige Radierer anderer Länder naturalisirt worden, z. B. der Schwede Axel Haig, dann die Amerikaner Pennell und Whistler.

Joseph Pennell hat einiges mit seinem ebengenannten Landsmann gemein: er schriftstellert gern und behauptet unter Anderem auch, dass eigentlich nur der professionelle Künstler über Kunst schreiben dürfe. Es hat das ungefähr soviel Sinn, als ob man sagen wolle, nur ein erfahrener Verbrecher dürfe als Richter einen Mörder aburtheilen, oder, wer Kranke kuriren will, müsse erst selbst alle Krankheiten durchgemacht haben. Pennell's Hauptthätigkeit liegt auf dem Felde der Buchillustration, der Federzeichnung für photomechanische oder Holzschnittreproduktion. Es ist dies auch das Gebiet, das er in seiner bedeutendsten literarischen Leistung vornimmt. Gerade in diesem Werk, *Pen Drawing and Pen Draughtsmen* (London, Mc. Millan 1894) führt er den Beweis, dass es nicht genügt, wenn ein Künstler über Kunst schreibt, denn es sind ihm manche Nachlässigkeiten und faktische Irrthümer in die Feder geschlüpft, namentlich bei der Besprechung der Arbeiten alter Meister, die dem «Berufskritiker» wohl nicht leicht verziehen würden. Davon abgesehen, ist das Buch nicht zu unterschätzen, denn es bietet einen fast erschöpfenden Ueberblick über die Kunst der Federzeichnung (d. h. der Buchillustration) aller Länder in unseren Tagen. Es ist fabelhaft reich illustrirt und prachtvoll gedruckt.

Als Radierer nun hat Pennell eine Reihe interessanter Blätter geschaffen: z. B. kleinere Landschaften und Ansichten in Amerika, noch vor seiner Uebersiedelung nach London. Dann kommen die Ansichten, die auf einer italienischen Reise entstanden. Nicht immer sind sie ganz gelungen: die «Porta Romana in Florenz», die «Strassenbrücke in Siena» z. B. sind ein wenig gross und es sind zu viel Linien auf den Platten. Dagegen ist «San Gimignano delle belle Torre» sehr hübsch. Die Radierung dieser kleinen Bergstadt wurde für das «Portfolio» gemacht, aber von dessen Herausgeber Ph. G.

Hamerton refüsirt, was ja allein schon dafür spricht, dass es eine gute Arbeit ist. Noch besser ist « Lungarno Regio in Pisa » : es besitzt nicht die Klarheit, die es zum Meisterwerk ersten Ranges stempeln würde, manche Schatten sind noch ganz planlos gemacht, aber man sieht, dass Pennell wie ein richtiger Künstler vom Auge und nicht vom Verstand ausgeht. Beim nahen Zusehen entdeckt man z. B., dass die Laternenpfähle am Quai nicht gerade sind. In der Oekonomie des ganzen Bildes wirken sie völlig richtig. Jemand, der weniger Künstler ist, würde sich gesagt haben, in der That stehen die Laternen kerzengerade und nicht krumm da, folglich muss ich sie auch nach dem Richtscheit zeichnen, — und die Wirkung wäre falsch geworden. Licht und Luft biegen manchmal die geradesten Gegenstände, wenn wir sie auf einige Entfernung sehen, und der Künstler darf nicht durch besseres Wissen an der Erscheinung irre werden. In einem seiner bedeutendsten Blätter hat Pennell mit Méryon gewetteifert: in « Le Stryge ». Die steinerne Teufelsfigur auf dem Thurm von Notre Dame wurde von beiden Künstlern in ziemlich der gleichen Ansicht aufgenommen, mit einem Blick auf Paris aus der Vogelperspective in der Richtung des Tour St. Jacques. Es ist ja unerhört schwer, eine derartige Vogelpersective gut zu machen, nicht zu langweilig detaillirt, aber auch nicht zu unruhig skizzenhaft. Es zeigt sich hier, dass Pennell's Auge einfach und gross gesehen und bei der Modellirung immer der Nadel Halt geboten hat, sobald sie drohte, sich gehen zu lassen und kleine Flächen übertrieben durchzuarbeiten.

Endlich wäre noch auf Pennell's « Sandpapermezzotints » die Aufmerksamkeit zu richten. Die Anleitung zu dieser Technik erhielt er von Strang und hat einige sehr gute Blätter darin geschaffen. Während Strang die Modellirung mehr durch trockene Arbeit, durch Feilen und Poliren herausbringt, thut Pennell das durch Decken, so dass seine Blätter den Charakter eines Aquatintblattes haben, während die des anderen Meisters mehr der Schabkunst ähneln. Pennell hat auch derlei Arbeiten geschickt auf Stein übertragen, beziehungsweise mit Steintonplatten abgedruckt.

Was man auch Schönes von Pennell sagen kann, neben Whistler — seinem Landsmann in der neuen und der alten Welt — muss er zurücktreten; wer überhaupt, ausser einer Handvoll Meister, müsste es nicht?

Zu meiner grossen Enttäuschung ist es unmöglich, in der Illustration Proben von Whistler's Radierungen zu bieten. Whistler sagte einmal, er schreibe nur seinen Feinden. Auf wiederholte Anfragen um Erlaubniss zur Reproduktion einiger Radierungen für vorliegenden Aufsatz ist keine Antwort eingetroffen. Wenn wir uns demnach auch in dem erfreulichen Gedanken wiegen können, nicht zu seinen Feinden zu gehören, so bleibt der Wegfall der Erlaubniss nicht minder schmerzlich. Denn ist es schon schwer, über seine Werke irgend etwas ausser Lobesepitheta zur Erläuterung zu sagen, wenn man sie in der Hand hat und sie zeigen kann, so ist das so gut wie unmöglich, wenn man Jemanden dafür begeistern soll, der sie nie gesehen. Whistler's Radierungen gehören zu den grössten Seltenheiten; in letzter Zeit druckt er alles selbst, in ganz kleiner Auflage; ausser von den frühern Blättern kennt man keine schlechten Abdrücke. Der capriziöse Künstler verlangt bekanntermassen manchmal erstaunliche Preise für seine Blätter.

Im Hause des Sir John Day, im Westend, habe ich Whistler's Werk gesehen. Es war ein hübsches Milieu vorhanden. Der liebenswürdige Besitzer, zu dem ich eine freundliche Empfehlung erhalten hatte, führte uns erst auf ein Stündchen in seiner Wohnung herum. Da hingen an den Wänden elf Gemälde von Corot, neun Daubigny, elf Mauve, fünfzehn J. Maris, mehrere Israels, Blommers, Millet, Nuyhuys und dergleichen. Auch ein gemalter Whistler, « Der Hafen von Valparaiso », befand sich da. In einem Salon sieht man Aquarelle, sieben Mauve, dreizehn J. Maris, neun Millet, und so geht es weiter. Man muss gestehen, man geräth einigermassen in Stimmung unter solchen Umständen. Darauf ging es zu den Whistlermappen. Von den späteren Blättern ist Alles da, von den frühen Radierungen bei Weitem das Meiste.

Die frühen Blätter sind übrigens gar nicht einmal so schön. Abgesehen von den ab und zu prachtvollen Kaltnadelarbeiten, ist manches unverstandene, nachlässig und wirkungslos durchgeführte Blatt darunter.

Dann aber, nachdem Whistler zum eigentlichen Whistler geworden! Die Venice set, London set, Dutch set! An ihnen kann man sich nicht satt sehen.

Helmholtz nennt Darwin ein Genie, weil er der Wissenschaft wesentlich neue Gesichtspunkte geboten und die Forschung in neue Bahnen geleitet hat. Auf Grund dieser Umschreibung gilt Whistler auch als Genie der Radierung, denn wesentlich neu ist seine « Art of Omission », seine Umsetzung der Fläche in Linie, und seine Behandlung der Linie, um Licht und Luft in die

Platte zu bringen. Auch in Aeusserlichkeiten ist er neu. Er hat neue Rahmen geschaffen; er hat sein Künstlerzeichen, den ewig wandelbaren Schmetterling, auf andere Weise angebracht als alle Künstler bislang; er bedient sich auch eines ganz besonderen Papiers, dem er durch eigenartiges Druckverfahren einen reizvollen gelblichen Ton verleiht, der all die Wärme des japanischen Papiers, ohne dessen spröde Politur besitzt. Von allen grossen Stilisten der Radierung unserer Tage ist er derjenige, der am Wenigsten zurückblickt.

Vor geraumer Zeit schon unternahm Wedmore ein kritisches Verzeichniss der Blätter Whistler's zusammenzustellen. Es war das etwas verfrüht, da der Meister damals noch mitten im Schaffen stand. Ueber eine Aufzählung und Beschreibung der Blätter wird ein solcher Katalog nicht weit hinausgehen können, denn viele verschiedene Plattenzustände gibt es wohl nicht. Heute dürfte die Arbeit vielleicht eher zu machen sein, denn es scheint, als ob Whistler aufhören wolle zu radieren, nicht wie Seymour-Haden wegen allmählich zunehmender Augenschwäche, sondern weil er sich auf ein neues Feld der Graphik begibt, den Steindruck. Er hat ja auch schon genug geschaffen, um sich seine Stelle unter der Schaar der berühmten Radierer zu sichern: über 250 Platten, um nur von der Quantität zu sprechen.

Hoffentlich wird ein anderes Mal der Meister sich erbitten lassen, hoffentlich gestattet er ein anderes Mal ein halb Dutzend Proben aus seinem Werk zu bringen, und dann erst wird es sich lohnen, näher darauf einzugehen. Ohne solche Unterstützung traue ich mir nicht die Fähigkeit zu, nur mit dem geschriebenen Wort die Schönheit seiner Kunst in annähernd genügender Weise darstellen zu können.

Treppe des Rowallan-Castle in Schottland.
Nach der Original-Radierung von *D. Y. Cameron, Glasgow.*

Mit zwei «Whistlerianern», Mortimer Menpes und Theodore Roussell, wollen wir für diesmal schliessen.

Mortimer Menpes hat vielerlei gemacht: zuerst Reproduktionen nach Bildern anderer Meister, in Schabkunst und Radierung. Dann Landschaften und Genre, wie «Gefangener Perser», «Dorothea»: auch mit den unglücklichen Herkomer'schen Monotypes oder Spongotypes hat er sich befasst. Es scheint, dass er etwas von dem unselbstständigen Geist in sich hat, der das Neue nur im neuen Stoff findet. So fuhr er, nachdem ihm Europa schon zu «abgeguckt» war, nach Japan und Indien, um Bilder und Skizzen von dort nach Hause zu bringen. Für die farbigen Sachen hat ihn George Moore, einer der besseren englischen Kunstkritiker, in seinen Auf-

sätzen über Modern Painting arg mitgenommen: ob mit Recht oder nicht, kann ich nicht sagen, da ich die Bilder nicht gesehen. Unter Menpes' orientalischen Radierungen aber befindet sich manches sehr hübsche Blatt. Am besten gelungen sind die kleinen Kaltnadelradierungen kleiner japanischer Mädchen, oder auch nur Mädchenköpfe. Die Beleuchtung ist einfach, der Blick für das Charakteristische und die Zeichnung sind fein.

Was den Vortrag anbelangt, ist Menpes in diesen Blättern ein unbedingter Whistlerianer. Da ist das Whistlerische Papier, die Whistlerische Art die Bezeichnung anzubringen und der gelbliche Ton; beim ersten Anblick auf Armeslänge würde man schwören, einen Whistler vor sich zu haben. Im Allgemeinen geht ihm das wunderbare Kompositionsgefühl Whistler's ab. Ich meine die Art und Weise, wie die Darstellung der Grösse der Platte anzupassen ist. In einigen von Menpes' japanischen Strassenscenen ist über und unter dem Bild ein viel zu grosser leerer Raum auf der Platte. Man hat das unangenehme Gefühl, dass der Künstler mit der Arbeit unzufrieden war, und desshalb die Platte nicht fertig machte. Es ist sehr schwer bei einem skizzirenden Vortrag genau das Grössenverhältniss der Darstellung zur Platte zu bestimmen: das einemal sieht es aus wie bei Menpes, als ob die Darstellung wie ein Eiland auf einem grossen Meer schwämme, das anderemal als ob die Platte abgeschnitten worden und die Darstellung ursprünglich viel grösser gewesen sei. Ferner gibt es in Menpes' Linienführung noch manches Planlose, zuviel wird mehrfach übergangen, d. h. anstatt mit zwei bestimmten Linien einen Schatten anzugeben, häuft er ein halb Dutzend haarfeiner Striche an.

Selbstständiger steht der geistvolle Theodore Roussell dem Whistler gegenüber. Roussell war einer der 24, die remonstrirten, als im Juni 1888 die biedere Royal Society of British Artists auf der Suffolk Street ihren Präsidenten Whistler herausekelte, weil dieser mehr Gewicht auf die «Artists» als auf das «British» legen wollte.

In der Weise der frühen Whistler sind eine Reihe Kaltnadelblätter, Pierretten, Köpfchen etc. Roussell's gehalten. Der Strich ist fabelhaft leicht, und es bedingen diese Platten einen ungemein hohen Grad von Geschicklichkeit seitens des Druckers, der sie zur Geltung bringen soll. Dann hat Roussell prachtvolle Strassenscenen geätzt. «Gartenthor in Chelsea», «Chelsea Embankment», «The street», «Chelsea palace», «Cheyne Walk», wie man sieht, alles Vorwürfe aus der Gegend London's, die seit alter Zeit schon einen Zauber auf Künstler der Feder und des Pinsels oder Stifts ausgeübt hat. Hier versammelte schon Sir Thomas Moore die Grossen seiner Zeit, einen Erasmus, einen Holbein um sich. Hier, in Cheyne Walk, entstand dann viel später das Museum und Kaffeehaus des «Don Saltero», der Versammlungsort der geistigen Spitzen im vorigen Jahrhundert. In derselben Strasse lebte und starb Turner, und um die Ecke Carlyle. Hier endlich von Neueren hausten Whistler, Shannon, Ricketts etc.

Diese Strassenansichten Roussell's sind gegenüber der graziösen Auffassung Whistler's, markiger oder robuster zu nennen. Sie erreichen wohl nicht ganz die Schönheit des Anderen, aber es ist eben ein Vorzug, dass Roussell sich nicht zu unbedingt dem Whistler'schen Stil ergibt. Er unterbricht die Härte der Naturlinie nicht durch die kleinen quer Hachuren, sondern indem er die einzelne Linie in zwei ziemlich parallele auflöst und diese ungleich unterbricht. Die Tonalität wahrt er gut, und besonders gelingt es ihm, die markanten Linien des Baumschlags, den Effekt des Laubes festzuhalten.

Peter Halm rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bildniss.

C. Th. Mayer-Basel rad. Phot. F. Hanfstaengl. München.

Landschaft am Bodensee.

Nach der Original-Radierung.

MATHIAS SCHMID.

(Zu seinem sechzigsten Geburtstage.)

VON

ARTHUR ACHLEITNER.

Früh fängt der Morgen an, sowie der Geist
Des Jünglings, der sich zeigen will der Welt.
Shakespeare.

Mathias Schmid.
Original-Aufnahme von Franz Hanfstaengl.

Für die Wahrheit der Worte des englischen Geistesfürsten in «Antonius und Cleopatra» erbringt, gleich seinem tirolischen Landsmanne Defregger, der Paznauner Bauernsohn Mathias Schmid schon im zartesten Alter einen vollgiltigen Beweis. Früh regte sich der Geist im Knaben, der dem stolzen Adler gleich die Schwingen lüftete für den kühnen Flug in die Welt der Kunst. Und gross wie die Natur seiner Heimath in den Bergen, ist sein Schaffen geworden, die Werke tragen den Ruf des Meisters über die Weltmeere. Als Sohn schlichter, ehrsamer Bauersleute, die mit zäher Ausdauer dem Boden im Urgebirg den kargen Ertrag für ein entbehrungsreiches Leben abrangen, ward Mathias Schmid am 14. November 1835 in einem Häuschen des Pfarrdorfes See im Paznaun geboren. Den Hügel, auf dem das winzige Haus trotz Muhrengefahr und Lawinengang trotzig steht in erhabener Bergwildniss, umspült die gletschergeborene tosende Trisanna, und ein wildbrausender Bergbach stürmt von tannenbestockter Höhe an der Hütte vorbei, die der Genius der Kunst für seinen Jünger auserwählt. Ein stetig Brausen zorniger Wellen und Wogen erfüllt die Luft, und in nassen Zeiten quillt der Gischt des Bergbaches wohl auch an die verwitterten Mauern des Häuschens in Voräule. Ein seltsam Wiegenlied sangen die gurgelnden Wasser dem Sprössling: ein Kampflied ringender Elemente von Sturm und Sieg! Inmitten dieser grossartigen Natur und brausenden Tobel verstummt der Staubgeborene, er wird verschlossen, doch klar der Blick, überlegend der Verstand. Auf lebendigem Berg droht stete Gefahr für Gut und Leben, er bedingt Wachsamkeit, rechtzeitiges Erfassen der Situation und schnelles Handeln. Eine harte, aber lehrreiche Schule des Lebens fürwahr für den jungen Paznauner! Doch nicht lange sollte das lärmumtoste Häuschen am Bergeshang seine engste Heimath sein! Gierige Wasserfluth riss in stürmischer Vorfrühlingsnacht dem alten Schmid das beste Stück Feld in die Tiefe, Wiesengründe kamen in's Rutschen, es dehnte und streckte sich der lebendige Berg und schob Felsenrippen aus dem Grunde, die dräuend zu Tage schauten! Mit beweglicher Habe und der Kinderschaar flüchteten die Alten höher hinan den Hang, den Wasserläufen ausweichend wie den berüchtigten Paznauner Lawinenstrichen. Nahe den Wolken, auf schwindelnder Höhe ward ein neues Heim errichtet, auf gemauertem Unterbau ein Holzhaus gebaut, das nun als Wohnstätte dienen musste und sicheren Schlaf verhiess. Mit sieben Brüderchen und einem Schwesterlein hopste, schulpflichtig geworden, der

Mathias Schmid. Voräule bei See in Tirol. Das Geburtshaus des Mathias Schmid.

kleine Hiesel den langen Bergrücken hinunter zur braunverwitterten Alma mater im weitverstreuten Dorfe See, die Schiefertafel nebst der Fibel in einer Rupfentasche umgehangen und den Scherz Brod in der Hand, der Atzung bildete über die Mittagszeit. Frohgemuth und keck stieg das Bübchen zur Schule, doch mit dem Lernen, der Aufsaugung der Lebensweisheit in todten Buchstaben ging's langsamer: Hiesel war durchaus nicht unter den Ersten der ABC-Schützen, und ungelenk führte die winzige Bauernfaust den Griffel. Noch guckte dem kleinen Hiesel der Hemdzipfel aus dem Knöpfelhöschen, da regte sich jedoch der Zeichentrieb, und wo der frische, pausbäckige Bursch, dem kein Sprung zu weit, kein Zaun zu hoch war, eines Stückchens Kohle habhaft werden konnte, da huschte die Hand über die Wände und drollige Gebilde im Style «Max und Moritz» entstanden auf Holzbrettern und Mauern. Unter dem Freudengeheul der Mitschüler kreidete Hiesel eines Tages das Conterfei des alten Lehrers an die grosse Schultafel, so getreu portraitähnlich ohne Modell, dass der erstaunte Pädagoge, mit dem Stabe schlagbereit, auf die Ahndung solchen Verbrechens vergass und dem zitternden Bübchen die Strafe schenkte. Doch die Warnung vor zeichnerischen Ausschreitungen nützte weit weniger, als das vom Vater eingeschärfte Verbot des Vergreifens an fremdem Eigenthum. Im Paznaun mit seiner scharfen Gletscherluft gedeiht fast gar kein Obst, es reifen ja die Kartoffeln nicht jedes Jahr, wenn aber im Oktober zu Schulbeginn doch von einem Baum rothbäckige Aepfel lachen, regt sich in Paznauner Schuljungen mehr als in anderer Kinder Herzen die Sehnsucht nach verbotenen Früchten. Auch Hiesel, der Allerweltszeichner, unterlag gleich dem ersten Sünder im Paradiese der Versuchung, nur fehlte Eva und die Schlange. Dafür ging Hiesel's älterer Bruder mit zum — Aepfelstehlen in finsterer Nacht. Der Raubzug gelang ohne Störung, doch die Aepfel schmeckten nicht recht, Vater's Verbot, das Bewusstsein der begangenen Sünde verleidete den Genuss, und beide Buben trugen in derselben Nacht die gestohlenen Aepfel wieder zurück, und legten sie feinsäuberlich unter den Baum.

Den grössten Jubel im Jahr erregte in des jungen Bürschchen Herz neben dem Anschneiden der Birnzelten zur beseligenden Weihnachtszeit der erste Finkenruf, der den «Auswärts» und damit der Schulzeit Ende verkündete. Heute im Silberhaar sagt der grosse Meister in seinem sonniggoldenen Humor, dass der Fink noch immer sein — Lieblingsvogel sei, der ihm dereinst auf den Grabstein gemeisselt werden solle als Zeichen, dass die — Schulzeit endgiltig aus sei!

Von der Kohle bis zum Bleistift war für den kleinen Hiesel ein langer Weg, und die grobe Bauernarbeit zur Erntezeit verdirbt die gefügige Hand. Gross war das Staunen, als Hiesel eines Tages vor den strengen, doch seelensguten und intelligenten Vater trat und bat, ihn — Maler werden zu lassen. Ein Paznauner Witzwort besagt: «Ist Einer zur Bauernarbeit zu dumm, soll er — Herr werden!» Uebergross waren bei Hiesel die Anlagen zum Bauer-werden nicht, darum war auch der Vater nicht gerade erbost, dass Hiesel — Künstler werden wollte. Was dem Buben als höchstes Lebensziel vorschwebte, schien ja erreichbar: er wollte zunächst Tuifelemaler werden, worunter man in Tirol die Verfertiger von Taferln (Bildstöckl), Grabkreuzbildchen, Darstellungen von Unglücksfällen versteht. Die Erlernung dieser bildenden Kunst schien möglich und kostete eine bescheidene Summe, die der Vater gerne erlegte mit den ungemein charakteristischen Worten: Es reue ihn kein Geld, wenn nur Mathiasl etwas ordent-

Mathias Schmid. Studienköpfe aus Sarnthal (Tirol).

liches wird. Freundlich im Familienkreise aufgenommen, wurde Hiesel freiwillig auch Kindermädchen, Holzzerkleinerer und Wasserträger, um sich für den stets hungrigen Magen Extrabissen zu verschaffen. Von den Geheimnissen der Kunst des Farbenreibens kam der stämmig heranwachsende Bursch allmählich zur Grundirung, und durfte Hiesel wirklich mit dem groben Pinsel hantiren. In das monotone Dasein eines dörflichen Farbenklecksers brachte ein Brieflein jähe Aenderung. Der Kurat des Paznauner Dorfes See schrieb an den Tarrenzer Tuifelemaler und ertheilte ihm einen Auftrag, der den Lehrherrn erblassen machte. Hochwürden hatte urplötzlich Anstoss an einem Freskobild in der Pfarrkirche genommen, das den ersten Sündenfall und in specie die Menschenmutter in paradiesisch-einfacher Toilette darstellt. Der Kurat verlangte nun klipp und klar vom Tuifelemaler eine Verhüllung weiblicher Körperreize und ertheilte den heiklen Auftrag, der Eva einen rothen Mantel auf den gleissenden Leib zu malen, den Kleidermangel zu beseitigen. Dem Tuifelemaler wirbelte der Kopf und zitterten die Hände ob einer solch gewichtigen, über sein künstlerisches Können gehenden Auftrages. Für das halbe Tirol Taferln zu malen, ist eine Kleinigkeit, aber ein altes Freskobild zu rektifiziren: das ist zu viel verlangt, das kann der Tuifelemaler nicht. Daher entsendete er seinen — Lehrling. Welche Freude für den 17½jährigen Hiesel, der nun in wichtiger Mission in die Heimath wandern darf und sich und seine Kunst vor den Paznaunern zeigen kann! Mit zwei Farbentöpfen und wohlgezählten zwei Pinseln ausgerüstet, pilgert Hiesel in's Paznaun, und stellt sich im Widum zu See als Delegirter seines «verhinderten» Meisters vor. Der Kurat zog wohl die Stirne kraus, doch war nichts zu machen, und sofort schickte er den Lehrling auf das bereits aufgestellte Gerüst, indess er selbst herunten nochmal die Weisung wiederholte, der Eva einen tüchtigen Mantel auf den Leib zu malen. In nächster Nähe der reizvollen Menschenmutter hockte Hiesel mit den Töpfen voll rother und grüner Farbe, und unbenützt harren die zwei Pinsel der Verwendung. Je länger der Bursch die Konzeption des ziemlich flott gemalten Frescobildes betrachtet, desto horrender erscheint ihm die Zumuthung, der Kunst durch den Evamantel einen Faustschlag zu versetzen. Und den Gedankengang erhellte ein Geistesblitz: Hiesel taucht den einen Pinsel in die grüne Farbe, ein flinkes Hin und Her — es ersteht ein saftiges Buschwerk, das sich höher und höher rankt, bis die Zweige voll Laubwerk den Hals der schmucken Eva erreichen. Jetzt ist der asketische Kurat zufrieden, und Eva der gefährlichen Reize entkleidet. Hiesel darf wieder herunter klettern, und zur Belohnung für seine künstlerische That die Kirche auf Klafterhöhe frisch mit Kalk übertünchen, worauf er unter Versicherung errungener Zufriedenheit zum Meister heimkehren kann. Ein Menschenalter stand die Eva im Schmid'schen Buschwerk, bis knapp vor dem Jubiläum des Künstlers ein neuer Kurat das kunsthistorische Gebilde, das zu einer Sehenswürdigkeit für das ganze Paznaunthal geworden war, vollends übertünchen liess, vom Meister aber dafür ein neues — Altarbild zu verlangen sich erkühnte.

Von den Bauern angestaunt, vom Lehrherrn belobt, verbrachte Schmid ein weiteres Jahr im Tarrenzer

Mathias Schmid. Aus Ischyl (Paznaunthal).

Mathias Schmid.
Parthie bei Ischyl (Paznaunthal.)

«Atelier», und grundirte «Marterln», bis der Lehrherr ihm ein Halbjahr Lehrzeit schenkte und Hiesel freisprach. Hochinteressant ist das Zeugniss, womit der Malerlehrling Mathias Schmid vom Tarrenzer Tuifelmaler freigesprochen wurde. Dasselbe lautet in wortgetreuer Abschrift: «Zeugniss. Ich unterzeichneter bekenne dass Mathies Schmid von See, Bezirk Landeck, seine Lehrzeit von 12ten November 1850 bis am 29ten Juni 1853 mit sittlichen Betragen, und mit allmögten Fleiss, in Mahlen und Vergolden, sich geübet, und seine Zeit vollendet hat. Ich will ihn bestens anempfohlen haben. Tarrenz am 6ten November 1853 Gottlieb Egger Mahler und Vergolder». Die Marterlmalerei befriedigte aber weder Sohn noch Vater, welch' Letzterer einwilligte, dass Mathias nach München gehen und dort sehen sollte, ob er ein Maler werden könnte. Vom Vater willig und ausreichend mit Geld ausgerüstet, fuhr Mathias über Innsbruck, Kufstein und Holzkirchen nach München. Am Isarstrand angekommen, war Hies indess anderen Sinnes geworden: er wollte nun — Vergolder werden, und trat bei einem Fassmaler in die Lehre, um dann von 1853–55 in Mayer's Kunstanstalt «Vergolderdienste» zu leisten. Dann kam die Erleuchtung, der Drang zum — Malerwerden. Noch im selben Jahre (1855) trat Mathias Schmid, der in Lebensweise und Frömmigkeit der echte Paznauner auch auf dem verführerischen Pflaster der Stadt blieb, in die Akademie ein und lernte bis 1858, in welchem Jahre die Prüfung mit Erfolg bestanden wurde. Der Kunstschüler erregte bald grössere Aufmerksamkeit, wiewohl er vorwiegend zur Heiligenmalerei hinneigte. Sein in der Lehrzeit zu München gemaltes Bild: «Frau Ruth auf dem Zuge nach Betlehem» gefiel insbesondere dem damaligen Statthalter von Tirol, Erzherzog Karl Ludwig, und sonnige Tage der ersten Freude im endlich richtig erwählten Beruf waren es, als dieser Kunstmäcen das Erstlingswerk Schmid's kaufte. Im Jahre 1859 erhielt Mathias Schmid gar einen Auftrag aus der tirolischen Heimath, und so schnell der Stellwagen humpelte, fuhr der junge Künstler gen Innsbruck, wo es galt, das Grabdenkmal des Bürgermeisters Adam mit einem stereochromisch ausgeführten Bilde: «Die drei Frauen am Grabe» zu schmücken. Höher ging der Geistesflug, als allgemeine Anerkennung dieser Leistung zu Theil ward, und nun auch die Heimathsgemeinde selbst drei neue Altarblätter beim Paznauner Maler bestellte. Freilich hiess es, billig arbeiten, denn die Mittel waren bescheiden. Um so grösser war jedoch die Arbeitslust, sodass die Kartons nahezu fertig vorlagen, als der Paznauner Wind umschlug und die Bestellung zurückgezogen wurde. Die zur Mission in See anwesenden Liguorianer beredeten die Dörfler, das Geld für eine Missionsstiftung herzugeben, und richtig war's mit den Altarblättern — Essig. Nahezu mittellos und des erhofften Auftrages ledig kam Schmid in die Heimath, wo er anzügliche Bemerkungen über seine «brodlose Kunst» genugsam zu hören bekam. Wieder war es der intelligente Vater und der ältere Bruder Christian, die den zaghaft gewordenen Künstler durch Zuspruch aufrichteten und trösteten. Zeitweilig half's, und Schmid studirte fleissig in der grandiosen Natur seiner Berg-heimath. Dass er dabei nicht gerade übermässig viel in Predigt und Amt kam, leuchtete wohl dem Vater, weniger aber dem erbosten Kuraten ein, der den «Ketzer» mit — Gendarmerie zum Kirchenbesuch zwingen wollte, mit diesem Verlangen aber grausam abblitzte, indem die Gendarmen solche Mission rundweg ablehnten. Schmid aber zog es vor, nach Innsbruck zu gehen und dort auf den Anbruch einer besseren Zeit zu warten, die erst im Jahre 1863 insofern kam, als Schmid vom tirolischen Landesausschuss ein Stipendium erhielt und wieder nach München ziehen konnte. Allerdings hing an diesem Stipendium eine fesselnde Klausel: die Verpflichtung, bei Schraudolph einzutreten und sich der christlichen Kunst zu widmen. Gehorsam und fleissig malte Schmid nun unter Schraudolph's Anleitung Heilige und Propheten, und erduldete diese geistige Knechtschaft einige Jahre. Nebenbei

Math. v. Schmid pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Abgestürzt.

Mit Genehmigung des Herrn Adolf Krämer, Stuttgart

Mathias Schmid. Der Herrgottshändler.

Mathias Schmid. Studienkopf aus Sarnthal (Tirol.)

regte der junge Aar aber doch schon die Schwingen, es drängte das Gefühl vor, die Heimath, das Volksleben zur Darstellung zu bringen, was sich zunächst durch charakteristische Zeichnungen bewerkstelligen liess. Die «Gartenlaube» war auf das strebende Talent aufmerksam geworden und bestellte Zeichnungen, zu welchen Adolf Pichler mitunter bissige Texte schrieb. Schon wetterte mancher Kurat von der Kanzel über das «schlechte» Blatt, da entfachte ein Text von Pichler zu dem harmlosen Bilde Schmid's: «Das Rautenholen in Tirol» einen allgemeinen Sturm der Entrüstung, es wurde der Landesausschuss rebellisch, und als 1866 der «Sonntagstanz im Zillerthal» in der Leipziger «Illustrirten Zeitung» erschien, da beantragte der Landeshauptmann von Tirol, Hasselwanter, die Entziehung des Stipendiums; Schmid ward als Abtrünniger bezeichnet, der Zuschuss war verwirkt. In der Begründung des Landtagsbeschlusses hiess es, dass Schmid für «lutherische Blätter Zeichnungen liefere, was weder einen guten Christen, noch einen guten Tiroler in ihm vermuthen lasse». Nun war Mathias Schmid wohl der Fesseln ledig, aber auch des Stipendiums los, und eine harte Zeit brach an. Der Künstler warf sich, wozu das Herz ihn drängte, auf die Verbildlichung des heimatlichen Volkslebens, führte jedoch mit grosser Hingebung die Aufträge aus, die ihm zu Theil wurden. So lieferte er trotz der «tirolischen Achterklärung» vier Altarbilder für den Magdalenenaltar in der Münchener Frauenkirche, und bewies in Eurishofen bei Kaufbeuren, dass er Fresken malen konnte zur Zufriedenheit der Geistlichkeit. Am liebsten schuf Schmid kleinere Bilder, die durch prägnante Komposition, Kraft der Ueberzeugung, durch Farbe und Wahrheit rasch allgemeine Aufmerksamkeit erregten, und den Namen in weiten Kreisen bekannt machten. Es wuchs das Interesse für den Künstler, sowie die Zahl der Aufträge, sodass Schmid daran denken konnte, sich einen Hausstand zu gründen, nach welchem sich der dreizehnjährige Knabe schon gesehnt, indem er einst — Haferln kaufte auf dem Markt zu Landeck, und auf Befragen dem Kuraten antwortete, er wolle sich für den späteren Haushalt allmählich das Geschirr erwerben. Statt den drolligen Burschen auszulachen, suchte der Kurat ihm die «sündhaften Heirathsgedanken» durch Strafen auszutreiben. Schmid führte eine liebenswürdige, gleich ihm mit goldigem Humor erfüllte Münchnerin als Gattin in das bescheidene Heim, die ihm die Sorgenfalten glättete und zu rastlosem Schaffen ermunterte. In die junge Ehe des Künstlers fiel ein Lichtblick, der bis auf die Tage höchsten Ruhmes herüberreicht, durch das Interesse, welches die vorarlbergische Mäcenatenfamilie v. Tschavoll Mathias Schmid entgegenbrachte und auch heute noch bekundet. Herr v. Tschavoll, ein echter begeisterter Kunstfreund und Patrizier vom alten Schlag, erwärmte sich für den Künstler so sehr, dass er ihm die Ausschmückung des fürstlichen Besitzes in Feldkirch an-

Mathias Schmid. Studienkopf aus Sarnthal (Tirol.)

vertraute. Schmid hatte in mehrjähriger Arbeit die Villa des Mäcens mit Bildern aus der Vorarlberger Sagenwelt zu schmücken, und der Künstler führte diesen gewaltigen Auftrag mit solcher Meisterschaft aus, dass Tschavoll ihm ein dankbarer, wahrer Freund wurde für das ganze Leben. Und als der Kunstfreund aus dem Leben schied, dauerte die Freundschaft über's Grab hinaus, indem die nicht minder kunstbegeisterte Wittwe und der Sohn Tschavoll's dem Meister im Silberhaar unverminderte Sympathie bekunden.

Schmid zog nach Vollendung des Auftrages von Feldkirch nach Salzburg, dessen Naturreize ihn anzogen. Er nistete sich in einem alten Häuschen auf dem Mönchsberg ein, und schaffte emsig an der Seite der jungen Gattin. Dann aber drängte es Schmid zu Piloty, in dessen Schule er durch Beihilfe des gewaltig aufstrebenden Landsmannes Defregger kam, und in engen Freundschaftsbeziehungen zu «Franzl» stehend, drei Jahre hindurch mit wahrhaft eisernem Fleisse besuchte, um dann mit dem epochalen Gemälde: «Die Karrenzieher» als fertiger Meister vor die erstaunende Oeffentlichkeit zu treten. Das Bild wirkte sensationell, Mathias Schmid stand mit einem Male in der Reihe der ersten Künstler, und behauptete die erklommene Höhe sofort mit dem kurz darauf vollendeten Gemälde: «Sittenrichter». 1873 entstand die «Beichtzettelsammlung», und ein Jahr später alarmirte Schmid die Kunstwelt mit dem berühmten Bilde: «Der Herrgottshändler». Es war Alarm in des Wortes vollster Bedeutung, denn die tirolische Geistlichkeit gerieth in Aufruhr ob dieses Bildes, in welchem sie eine unerhörte Verhöhnung ihres Standes erblicken zu müssen glaubte, während die Kunstwelt die meisterhafte Darstellung tirolischen Strassenlebens, der herumziehenden Herrgottshändler pries, und an der wunderbaren Stylisirung der durch den Christushändler im Kartenspiel gestörten Dorfkuraten nicht den mindesten Anstoss nahm. Der Lärm aus Tirol lenkte die allgemeinste Aufmerksamkeit auf dieses meisterhafte Bild und dessen Schöpfer, das denn auch rasch in Privatbesitz überging. Schmid's Bilder wurden die sogen. «Schlager» auf den Ausstellungen, und 1877 dominirte der Meister in überwältigender Weise mit dem weltberühmt gewordenen Bild: «Die Austreibung der Zillerthaler», das durch zahllose Reproduktionen Gemeingut der ganzen Welt geworden ist. In der Heimath jedoch förderte gerade dieses Kunstwerk einen Hass gegen den

Mathias Schmid. Alpe Durrig (Paznaunthal).

Künstler zu Tage, der die empörten Kuraten zu dem Ausspruch verleitete, man solle dem «Ketzer» den Eintritt in's tirolische Land verwehren. Klerikale Blätter warnten gutgläubige Leute, Schmid's Bilder anzusehen und zu kaufen, es wurde gehetzt gegen ihn und seine Werke von Widum zu Widum, und scheu blickten die Leute auf ihn, wenn er in treuer Anhänglichkeit immer wieder in die liebtraute tirolische Heimath kam und sich Anregungen für neue Werke in den geliebten Bergen holte. Allen Hass, alle Intoleranz, Feindschaft und Verfolgung vergalt Schmid nicht mit gleicher Munze, sondern erwiderte die wüste Hetze mit gleichmüthigem Humor; er liess sich die Heimath keineswegs verleiden. Trieben es die Fanatiker gar zu arg, so antwortete ihnen mitunter ein launiges Genrebildchen mit gutmüthigem Humor und leisem Spott, wodurch der glimmende Funken des Hasses immer wieder aufflammte und zwar stets im Paznaun, dessen Kuraten den Ruhm des «Abtrünnigen» nicht verwinden können, und wo der «Mathias» immer noch als der «Mindeste von seiner Verwandtschaft» gilt, in der Religion nämlich, weil er dem Machtbereich des Klerus entrückt ist.

Im Jahre 1875 entstand das prächtige Bild «Ehrenschuld», 1876 das «Brautexamen» und «Geistliche Ermahnungen», zwei Jahre später die berühmte «Klostersuppe», der «Eingeseifte», 1882 «Vor der Sitzung», und dazwischen immer wieder köstliche Genrebilder aus der tirolischen Heimath, alles Werke, die rasch in Privatbesitz übergingen und seltsamerweise fast immer in's Ausland, ja selbst über den Ozean. Von Stufe zu Stufe stieg der Künstler auf der Ruhmesleiter, und mit wachsamem Auge verfolgte man in Tirol den Siegeszug, den man nicht aufhalten konnte, ja unfreiwillig eigentlich steigerte, denn allmählich interessirten sich auch die von ihren Kuraten bevormundeten Leute für

den stetig verlästerten Künstler und beschauten seine Werke eben heimlich, da sie es offen nicht thun durften. Gar manche ergötzliche Episode spielt hier in's Künstlerleben, von denen eine wenigstens erzählt sei. Vervehmt im Heimaththale arbeitete Schmid vor Jahren im benachbarten Stanzerthale, das heute von der Arlbergbahn und ihren Bauwundern durchzogen ist. Der Meister pinselte in «Feldadjustirung» in der Nähe des Dörfleins Grins im Mittelgebirge oberhalb des malerisch gelegenen Pians. Diese Erscheinung alarmirte gar bald die Bevölkerung, die nicht wusste, was sie mehr anstaunen

Mathias Schmid. Die gefrorene Braut.

sollte: den grossen Sonnenschirm oder den martialischen Bart des Tuifemalers. Der von diesem «Ereignisse» verständigte Ortsvorsteher kommt denn auch herbei und erkennt in dem angestaunten Tuifemaler seinen eigenen Bruder, der den ihm zugedachten Besuch aber erst Abends bethätigen, jetzt jedoch Stimmung und Licht ausnützen will.

Mit Mühe wird die Schaar Neugieriger heimgejagt, und Schmid kann wieder ungestört arbeiten. Mit eingetretener Dämmerung packt der Künstler zusammen und sucht den Bruder-Ortsvorsteher auf. Als sich die Freude ob des Bruders etwas gelegt hat, rückt der Vorsteher mit der Bitte heraus, einer Bitte ad hoc, weil ja der Bruder-Maler just im Orte weile, der Bitte, doch für das neue Schützenhaus in Grins (eine primitive Bretterhütte) ein «Bild» zu stiften. Es kostete grosse Mühe, den Bruder und Schützenfreund zu überzeugen, dass für die Knallhütte ein Oeldruck auch noch gut genug sei. Peinlich genau im Erfüllen eines gegebenen Versprechens schickte Mathias Schmid von München aus den eingerahmten Oeldruck nach Grins, und prompt kam hernach die Ernennung zum Ehrenmitglied der Grinser Scharfschützengesellschaft, die der Gemeinde nichts kostet und für den geehrten Künstler von um so grösserer Bedeutung ist, als der Meister, trotz tirolischer Abkunft, im ganzen Leben keinen Stutzen je abgefeuert hat.

Monate vergingen. Eines Tages aber kam ein amtlicher Schreibebrief aus Grins mit der kategorischen Aufforderung, es solle Mathias Schmid sich schriftlich darüber äussern, was sich der tabakrauchende Bauer auf dem Bilde, der auf das vorne stehende Pärchen (ein Bursch erhält vom Dirndl eine Nelke aus dem Mieder) so ernsthaft blickt, denke.

Der Meister ist sprachlos. Aber wie er das Postscriptum liest, worin der Bruder-Vorsteher schreibt, er sei zu dieser amtlichen Aufforderung vom Kuraten veranlasst worden, weil Hochwürden wissen wolle, ob nicht eine neue Teufelei hinter dem Bildchen stecke, eine Schmid'sche «Bosheit» gegen den Tiroler Klerus, da lachte dem Künstler der Schalk aus Mund und Augen. Flugs kritzelt er die Antwort: Was der Bauer denke, könne er (Schmid) nicht sagen; als Tiroler Bauer werde der Raucher wahrscheinlich gar nichts denken. Und ob der Bauer drei König- oder Laustabak rauche, wisse er (Schmid) auch nicht.

Acht Tage darauf wurde dem Meister «amtlich» mitgetheilt, dass er von der Ehrenmitgliederliste der Grinser Schützengesellschaft gestrichen sei. Den Oeldruck mussten die Schützen auf Befehl des Kuraten aus dem Schiesshaus entfernen.

Auf das reizvolle Gemälde «Blinde Kuh» gab Schmid 1885 das ergreifende Bild «Verlassen», das wohl kein Beschauer ohne seelische Erschütterung betrachtet haben wird. An diesem Bilde, so einfach es ist, wirkt Alles gross. Schmid hat als landschaftliche Staffage die Höhe des Zeynisjoches mit dem wunder-

Neckerei.

Mathias Schmid pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Karrenzieher.

baren Gletscherhintergrund gewählt, die das Bild wundersam hebt. Einen lebhaften Presskrieg in Tiroler Blättern riefen die launigen Bilder: «Auf der Wallfahrt», und «In der Galerie» hervor, da die Kuraten die Satyre darin nicht verdauen konnten. 1887 schuf Schmid die «Gletscheridylle», 1888 die lustige «Feuerbeschau» und ein grosses, lebenswahres Portrait seiner Tochter. 1889 entstand die «Lieblingsspeise» und der «Schäker», während 1890 Schmid das wirkungsvolle Bild: «Aus den Befreiungskämpfen» schuf, das allenthalben mächtig ergriff und auf der Tiroler Landesausstellung besonders fesselte. Bis in die neueste Zeit, bis zum 60. Geburtstag herauf, hat Schmid in jedem Jahr der Kunstwelt ein Werk gegeben, das stets die alte köstliche Frische, den sonnigen Humor, wunderbare Naturwahrheit athmete, «echte Schmid's» bis in die kleinste, unscheinbarste Nüance. Und wahr wie seine Bilder ist der Künstler selbst, der trotz des Schnees im Haar schier jugendfrisch vor uns steht mit himmelsklaren Augen, fest wurzelnd in der Kunst wie im heimathlichen Boden, einer Wettertanne gleich auf sturmumtoster Höhe. Das Wellenwiegenlied ist wahr geworden an Mathias Schmid! Das Wogengebraus kündete ihm Kampf und Sieg; mit Befriedigung kann der Meister an seinem 60. Wiegentag zurückblicken auf ein kampferfülltes, sieggekröntes Leben. Spendet ihm heute die Kunstwelt aller Zonen die verdiente Anerkennung, flicht ihm die Gegenwart Kränze, so haben auch Fürsten Huld und Anerkennung ihm zu Theil werden lassen nach Verdienst. König Ludwig II., der Unvergessliche, würdigte des Künstlers grosses Schaffen schon im Jahre 1881 durch Verleihung des Verdienstordens vom heiligen Michael I. Klasse, und Prinzregent Luitpold, der Schmid's Atelier seit vielen Jahren mit Vorliebe besucht, zeichnete den Meister im Jahre 1888 durch Verleihung des Titels eines kgl. Professors aus. Schmid aber ist bei allen Ehrungen der schlichte, einfache Mann geblieben, dem die stetige Arbeit Lebensgenuss und Daseinszweck ist, ein wahrer Fürst im Reiche der Kunst.

Die meisten Galerien Deutschlands und Oesterreichs zieren Werke Mathias Schmid's, es wird wohl auch noch die Staatssammlung Bayerns die bisherige Unterlassungssünde gutmachen, denn der Klassiker aus der Kaulbach-Piloty-Epoche deutscher Kunst verdient die Würdigung, als ruhmgekrönter Zeitgenosse der Pinakothek einverleibt zu werden, als Künstler von Gottes Gnaden, den

Mathias Schmid. Das Gebet auf's Kerbholz.

Fürsten ehren und den das Volk liebt, aus dem er hervorgegangen.

Eine schlichte Vorfeier des 60. Geburtstages Schmid's fand am 21. Juli lfd. Jrs. in seiner Heimathsgemeinde auf Veranlassung des Verfassers dieser Zeilen statt; am genannten Tage ward die Gedenktafel dem Geburtshause einverleibt, die auf Marmor in Goldbuchstaben dem Besucher des romantischen Paznaunthales verkündet:

In diesem Hause
wurde Tirols grosser Sohn
Mathias Schmid
Maler, kgl. bayer. Professor,
am 14. November 1835 geboren.
Errichtet von Arthur Achleitner.

Das Paznaunthal hat wohl noch nie so viel Leute und Träger illustrer Namen und Würden versammelt gesehen, als an jenem Festtage, über den in seltener Gunst des Himmels die Sonne goldig lachte. War Münchens Bürgermeister Brunner eigens über das Zeynisjoch geklettert, um durch seine Anwesenheit Schmid zu ehren und Münchens Antheilnahme zu bekunden, so fehlte auch die Förderin Schmid's aus alten Tagen, Frau v. Tschavoll, nicht, das Bauernhäuschen am Jubelfeste aufzusuchen, das trotz Wassernoth und Muhrgefahr noch

immer steht und wohl noch länger Trutz bieten wird, seit seine Stirnseite die Gedenktafel trägt zum Zeichen, dass der Genius der Kunst hier einem seiner Lieblinge eine Stätte errichtet hat. Was Innsbruck an stolzen Namen aufweist, war vertreten, und auch Landeck sandte seine Honoratioren. Namens der hocherfreuten Paznauner Bevölkerung ehrte der Bezirkshauptmann Dr. Schueler in wahrhaft zündender Rede den Gefeierten, der hart um die Siegespalme kämpfen musste, gleich seinen engeren Landsleuten, die in harter Arbeit dem rauhen Boden den kargen Ertrag abringen als Volk der Arbeit und der Ehrlichkeit. Eine Vorfeier war es, schlicht und einfach inmitten der überwältigenden Bergwelt, und schlicht einfach war der Dank des tiefgerührten Künstlers, dem die Worte fehlten, Allen für diese Ehrung zu danken.

Die Schmid-Ausstellung zum Jubeltage illustrirte den Werdegang des Künstlers von den ersten Anfängen bis auf den heutigen Tag; sie war eine hochinteressante Illustration für die Entstehung seiner weltberühmten Gemälde, für seinen Siegeslauf im Bereiche deutscher Kunst.

Möge dem jugendfrischen Künstler im Silberhaar ein schöner Lebensabend beschieden sein! Ad multos annos!

Mathias Schmid. Langesthey (Tirol).

Farbe und Plastik.

von

WOLFGANG KIRCHBACH.

Eine genaue Untersuchung der Giebelfiguren des Parthenons im Britischen Museum zu London, die wir jüngst vorzunehmen Gelegenheit hatten, scheint mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben, dass diese Gestalten nicht die Originalfarbe des weissen Marmors gehabt haben. Ueberall finden sich grössere und kleinere Reste einer braungelben, ockerähnlichen Farbe, die bald lichter, bald dunkler erscheint, je nachdem an den betreffenden Stellen das Wasser und andere Einflüsse ihr Verwitterungswerk vollbrachten. An den Rückseiten und an manchen Unterflächen der Figuren ist dieses Braun in ein schmutziges Schwarz entartet und die Gestalt dieser schwarzen Flecken lässt sie mit überzeugender Sicherheit als Brandflecken erscheinen. Wir wissen, dass das Parthenon mehrere Brände durchgemacht hat; augenscheinlich haben die Flammen hier an die Figuren herangeschlagen und den braunen Farbenton, den wir sonst entdecken, durch die Einwirkung der Hitze verbrannt und in schmutziges Rauchschwarz umgewandelt. Untersucht man die Oberfläche des sogenannten Theseus, der Aglauros und Herse, oder wie man sie sonst nennen will, die Bruchstücke des Illysus oder der prächtigen Pferdeköpfe, so sieht man, dass der Regen von mehr als zweitausend zweihundert Jahren, dass der Temperaturwechsel und sein physikalischer Einfluss auf dem Korn des Marmors eine Verwitterungsarbeit vollbracht haben, welche fast überall die oberste Marmorhaut hinweggespült hat. Brüchig und ausgewaschen ist das äusserste Korn und so kommt in der Hauptsache das Naturweiss des Marmors zum Vorschein. Aber an vielen Stellen sieht man noch die Reste der alten Oberfläche und hier erweist sich überall der Marmor, in einer ziemlich starken Paste, durchtränkt mit jenem braungelben Ton. Wie eine Tinktur ist diese Ockerfarbe in den Marmor eingedrungen, und so stehen, gleich Resten einer obersten Schicht, an vielen Stellen noch die Gipfelchen und Marmorkorngruppen der eigentlichen Oberfläche in jenem braunen Ton da. Hat man Gelegenheit, diese braunen Stellen gegen volles Licht und einen in den Saal hereinfallenden Sonnenstrahl zu sehen, so zeigt sich der verwaschene Ockerton in einen goldbronzenen verwandelt.

Wir haben nun gefunden, dass die Spuren dieser farbigen Tinktur sich über sämmtliche Giebelgestalten verstreut finden. Ebenso an den Gewandtheilen wie am Rücken, im Antlitz wie in den Haaren. Ein einziger Kopf, der Rest einer weiblichen Maske, vielleicht einer Athene, zeigt auf der Wange und auf der Stirn mehrere punktartige, intensivrothe Farbenrestchen. Ein schönes, dunkles Karmoisinroth. Wir haben diese Pünktchen lange betrachtet. Wir halten es für ausgeschlossen, dass etwa das Antlitz roth gemalt gewesen sei. Wer die Form dieser rothen Farbenspuren, die eigenthümliche Bestimmtheit der Abgrenzung und der Lage genau untersucht, wird sich zu dem Schlusse bekennen, dass hier Farbentropfen, herabgethaute Farbentropfen vorliegen. Sie müssen von einer gewissen Höhe, mit einer gewissen Kraft herabgethaut sein. Wir nehmen an, dass sie von einer Bemalung des Giebels herrühren, vielleicht von der Innenseite des Giebeldaches auf den Kopf herabgespritzt sind, zu einer Zeit, als dort sich eine muthmassliche rothe Tönung aufzulösen begann. Gänzlich ausgeschlossen aber erscheint der Gedanke, dass es sich hier um Farbreste einer ursprünglichen Bemalung des Kopfes selbst in solchem pompejanischen Roth handeln könne. —

Zieht man aus der Vertheilung des braungelben Tones auf der Oberfläche der Giebelfiguren einen Schluss, so fühlt man sich zu der Annahme gedrängt, dass sie sämmtlich auf ihrer ganzen Fläche von einer erdfarbigen oder sonstigen Tinktur durchtränkt waren, welche das Weiss des Marmors in einen milden Bronzegoldton abmilderte. Bei der leuchtenden, transparenten Eigenschaft dieses so wunderbar grossartig behandelten Marmors, bei den feinen, phosphoreszirenden Reflexen des Lichts im Korne dieses Gesteins, stellen wir uns vor, müsse diese Ockertönung oder Bronzetönung wie ein sanfter Abendglanz gewirkt haben, besonders, wenn dieser so abgedämpfte Marmor auf dem Purpurgrunde einer rothen Tönung der Giebelhinterwand gestanden haben sollte. Unsere Meinung wird unterstützt durch die Thatsache, dass die berühmte Karyathide vom Erechtheion, die im selben Saale des britischen Museums steht, fast gänzlich noch in jenen Bronzeton getaucht ist, der zwar verschmutzt, verwaschen und verbrannt ist, aber durchaus die Gleichartigkeit des Farbmaterials wie die Giebelfiguren des Parthenons zeigt. Mehrere andere Köpfe und Gestalten aus dieser Zeit und aus Athen haben die gleiche Eigenschaft, u. A. der Phigalische Fries und ein Kopf des Aeschines. —

Sicher erscheint, dass die Parthenonfiguren nicht polychrom gefärbt waren. Jedem, der sehen und schliessen kann, predigen diese braunen, überall vertheilten Spuren, dass ein gleichmässiger Farbenton über den ganzen Marmor ausgegossen war, den er wie eine Paste auf einige Millimeter und mehr durchtränkte. Alles weist darauf hin, dass es wie ein milder, zarter, dunklerer Goldton oszillirt und im Phosphoresziren des Marmorkorns gar wunderbar ruhig und durchscheinend auf das Auge gewirkt haben muss.

Eine weitere Ueberlegung ergibt, dass bei einem öffentlichen, dem scharfen Sonnenlichte ausgesetzten Bauwerk wie hier, die Naturweisse und der Naturreflex dieses ziemlich starkkörnigen Marmors eine unerträglich blendende Kraft gehabt haben muss. An einem klaren Sommertage, unter dem reinen Blau des griechischen Himmels den Giebel des Parthenons anzusehen, wenn seine Figuren in voller Marmorweisse dagelagert hätten — es wäre ohne Augenschmerzen nicht möglich gewesen. Ein künstlerischer Genuss an den Figuren wäre nicht denkbar. Das Marmorweiss hätte jedes Auge geblendet. Wie nahe liegt da der Schluss, dass Phidias dieses allzugrelle Weiss seines Materials, um der plastischen Wirkung willen, gedämpft hat, indem er die Giebelfiguren in einen einheitlichen milden Ockerton tauchte und tönte, der im lebendigen Licht an seiner Stelle wie ein warmer Goldton, wie eine durchscheinende Bronze erschien und erst die volle Schönheit des Marmors und seiner materiellen Erscheinung heraushob. Denn viel schöner, als Gold oder Bronze selbst, muss bei der durchscheinenden Natur des Marmorkorns und seiner krystallinischen Beschaffenheit ein solcher goldfarbig leuchtender und doch nicht blendender Ton gewirkt haben.

Man kann sich noch heute im britischen Museum davon überzeugen, wie geheimnissvoll dieser Marmor aufleuchtet, wenn ein Sonnenstrahl oder Sonnenreflex auf jene Theile der Flächen fällt, wo noch die breiten gelbbraunen Flecke zu sehen sind. Sie erscheinen im Bronzeton, aber durchscheinend, und müssen, als sie noch nicht so verwaschen waren, wie jetzt, eine ganz magische Schönheit, als wären sie von innen erleuchtet, entfaltet haben. Es scheint, dass Phidias jenes scheinbar innere Licht des Marmors durch gleichmässige Tönung zur höchsten Schönheit erhoben hat.

Ganz sicher aber ergibt sich nach so genauer Untersuchung der Giebelfiguren, dass sie auf keinen Fall vielfarbig bemalt waren. Auf keinen Fall war etwa Gewandton und Fleischton verschieden, sondern als ein einfarbiges Material war der ganze getönte Marmor behandelt und lediglich auf die rein plastische Wirkung der Formen war Alles eingerichtet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dagegen der Fries und die Metopen nicht einmal getönt waren, sondern wohl nur in Marmorweisse an ihren Stellen aufgestellt gewesen sind. Sie waren ja zu Folge ihrer Lage nicht so dem unmittelbaren Licht ausgesetzt, Schlagschatten und Halbschatten ruhte zumeist darüber, man hat hier vielleicht mit Recht auf die Tönung verzichtet. Leider kann man im britischen Museum diese Frage nicht so unbedingt, wie bei den Giebelfiguren beantworten. So erscheinen manche Metopen sogar in einem aschgrünen Tone an der rothen Saalwand. Es ist aber hier durchaus keine Rede von einer materiellen Tönung des etwas schmutzig gewordenen und verräucherten Marmors, sondern das Grün ist die Komplementärwirkung des eigenen Auges, das ganz von Roth umgeben ist und desshalb, wo es auf etwas Schmutzig-Weisses trifft, einen aschgrünen Ton auf den Marmor projizirt. Vielleicht ist indessen der Fries auch in dem

Eduard Grützner pinx.

Copyright 1898 by F. Hanfstaengl

Der alte Landsknecht.

gleichmässigem Ockerton abgestimmt gewesen, nur wagen wir es nicht mit der Sicherheit zu behaupten, wie bei den Giebelfiguren.

Der hohe Geschmack des Phidias suchte also durch zarte Dämpfung des Marmors zu erreichen, dass man die Formenschönheit seiner Gestalten erst recht empfinden und betrachten konnte. Nicht bunte Gemälde haben wir uns in dem Giebel vorzustellen, sondern vor einem ruhigen dunkelrothen Grund, der (nach der kleinen Spur von Roth zu urtheilen) wie ein mildes Sammetroth im Ganzen erschienen ist, lagerten geheimnissvoll leuchtende Marmorbilder in ihrer ganzen plastischen Kraft durch Licht und Schatten zurechtgeformt. Warmgoldig, wie in Gold verwandeltes, innerlich leuchtendes Fleisch, das doch innere Festigkeit hat, gingen sie von dem rothen Sammetgrunde los. Nichts störte das plastische Geniessen. Alles war vielmehr darauf eingerichtet, den prächtigen Brustkasten dieses Theseus, seine energischen Lenden, seine olympischen Schenkel ganz als hohe Marmorformen wirken zu lassen. Sicher aber war der Malerei nicht in's Handwerk eingegriffen worden.

Es ist unter unseren Bildhauern in letzter Zeit die Sitte aufgekommen, viel mit Farben zu hantiren. Sehr vieles Missglückte ist bei dieser Mode, Figuren und Gruppen, auch Reliefs zu bemalen, entstanden. Max Klinger hat seine «Salome» farbig behandelt und sich nicht auf eine einfarbige Tönung des Mamors beschränkt, sondern mit eingesetzten Augen und allerhand Bemalungen den charakteristischen Ausdruck dieser Männerverwüsterin zu beleben gesucht. Andere sind nachgefolgt, Robert Diez in Dresden hat eine polychrome Holzbildhauerei einer Brunnennymphe angefertigt, aber so wenig wie Klinger ein höheres Leben seiner Gestalt dadurch zu verleihen vermocht, sondern durch die Frostigkeit und Kälte des Kolorits sich die ganze Wirkung der Figur ertödtet. Am Weitesten in der naturalistischen Bemalung zeigt sich Professor Maison vorgeschritten. Seine Statuette eines Philosophen leistet das Menschenmögliche an treuer Nachahmung des Fleischtones auf Knöcheln und Gelenken. Eine Reihe allerliebster Kunstgriffe, mit denen er die Formen verstreicht und sich die Bemalung an der Figur präparirt, mit denen er wiederum den Charakter eines Gewandes wiedergibt, lassen sein Beginnen als sehr zierlich und meisterhaft erscheinen. Es muss aber bemerkt werden, dass auch dieser «Philosoph» nur auf eine gewisse Entfernung und unter besonderen Lichtverhältnissen als eine Nachahmung der farbigen Wirklichkeit in plastischer Form wirkt. Die speckigsten Stellen der Hautbemalung erscheinen schon auf ein paar Schritte weiterer Entfernung als todte, stumpfe, trockne Farbe und was in der Nähe reizt, durch eine gewisse naturalistische Wahrheit, ist auf ein paar weitere Schritte schon weiter Nichts als bemalte Topfarbeit. Niemals tritt diese Erscheinung bei einem auf der gleichen Fläche gemalten Fleischkörper ein. Das Fleisch, welches Rubens oder Mackart gemalt hat, phosphoreszirt wie das wirkliche Fleisch auf jede Entfernung, seine innere Leuchtkraft, die auf einem dauernden Verhältniss der Farbentöne zu einander beruht, kann nicht erlöschen und verträgt, nach der Analogie der Wirklichkeit selbst jedem Licht sich fügend, die verschiedenartigste Beleuchtung. Ein Bildhauer, der glauben sollte, auf der räumlichen Fläche, auf der durch drei Dimensionen gemodelten Fläche das Gleiche erzielen zu können, befindet sich nicht so sehr in einem künstlerischen, als in einem physikalischen Irrthum.

Auf das Alterthum werden Bildhauer, welche eine naruralistische Polychromie anstreben und mit der Kunst der Maler wetteifern, wie wir an Phidias sehen, sich nicht berufen können. Eine Eigenschaft, welche von den zeitgenössischen Kunstgelehrten meistens übersehen wird, widerspricht sowohl an den Giebelfiguren des Parthenons wie an vielen anderen der grössten Meisterwerke, z. B. am Laokoon, der Annahme, dass man irgend eine farbige Nachahmung der Natur angestrebt habe. Schon Joachim Johann Winckelmann, der die besten Augen hatte, die jemals ein Kunstgelehrter besass, hat am Laokoon eine Eigenschaft bemerkt, die auch für die Parthenonskulpturen gilt. Er fand, dass der Laokoon nur mit dem Eisen fertiggestellt und nicht geglättet ist, um die naturalistische Wirkung der Marmortechnik nicht zu verderben. Er weiss, dass die griechischen Künstler sich vielfach eine Technik angeeignet hatten, welche mit dem blossen Schlag und Hieb ihres Eisens die fertige Form herausstellte, derart, dass der Strich, die Führung des Handwerkszeugs selbst die Lage und den Charakter der betreffenden Körperform beschrieb und ganz naturalistisch nachahmte. Etwas Aehnliches finden wir z. B. bei Ribera, an dessen Bildern man oft sieht, wie der elementare Pinselstrich selbst die anatomische und sonstige Form nachfühlt mit einer eminenten Virtuosität.

So hat auch Rubens so manchen imposanten Körpertheil seiner Flamländerinnen plastisch heruntergestrichen.

Diese Kunst besassen im ausserordentlichem Maasse gerade die grössten Marmortechniker des Alterthums. Wir haben uns in Rom am Original des Laokoon überzeugt, dass diese Formentechnik, welche z. B. die Sehnenspannung zwischen den Zehen mit dem Eisen selbst mit noch kenntlichen Einsätzen beschreibt und sozusagen organisch herausschlägt, ganz meisterhaft gehandhabt ist. Und ebenso sind die Parthenonleiber ohne Glättung, nur mit dem Eisen, sozusagen anatomisch uns vorsezirt, als wäre das Bildhauerwerkzeug gleichzeitig ein Sezirmesser, welches uns die einzelnen Formen nach allen Regeln der Anatomiekunst vorschneidet. So sieht man die gewaltigen Lenden des Theseus mit einer Handführung aus dem Blocke blossgelegt, welche geradezu die Struktur der Lage der Muskelfaser nachahmt. So sind die bewunderungswürdig gearbeiteten virilia, ohne Glättung, rauh und grossartig mit Handgriffen herausgearbeitet, die auch hier ohne Weiteres die anatomische Struktur beschreiben. Von diesem Naturalismus der Handführung selbst, diesem organisatorischen Ansatz des Eisens haben nur wenige moderne Bildhauer eine Kenntniss, weil sie eben viel zu wenig unmittelbar am Marmor schaffen.

Ein Phidias und die Künstler des Laokoon waren aber vor Allem Handwerker, deren Handgriffe schon vergeistigte Thätigkeit, organisirendes Bewusstsein enthielten. Die Ausbildung ihres Eisenansatzes ahmte schon die anatomische Struktur nach und legte sie aus dem Blocke frei. So stark ist diese Handfertigkeit bei Phidias, dass z. B. auf den Lenden des Theseus der Regen genöthigt gewesen ist — bei der Rauhheit der Oberfläche dieses ungeglätteten Marmors — den Weg der Lage der unsichtbaren Muskelfasern mitzunehmen und ganz logisch seine Risse in dieser Richtung allmählig auszuwaschen, wie Jedermann schon am Gypsabguss, viel ausgeprägter am Original sehen kann. Schienbeine und Knieknochen dagegen nehmen sich aus wie fossile, versteinerte, wirkliche Knochen, so riesig ist das rein äusserliche Handgefühl gewesen, mit dem dieser Meister den Charakter der Formen in seinem Eisen nachgefühlt und durchempfunden hat.

In der That wie paläontologische Ueberreste einer grössern und stärkern Menschenrasse, wie Fossilien und Versteinerungen, denen ein wirklicher Körper sein Gepräge aufgedrückt hat, wirken diejenigen griechischen Werke, welche in solcher Technik ausgeführt sind.

Sie ergibt aber, dass diese Leiber, diese Lenden und Knochen und Sehnen, die so sehnig wirken an einem Laokoon oder an den Parthenonleibern, sicherlich nicht naturalistisch bemalt gewesen sind und sein konnten. Denn all' diese geniale Handfertigkeit wäre vollständig überflüssige Mühe gewesen, sowie eine mehr oder minder dicke Farbenschicht gerade diese naturalistischen Rauhheiten verborgen und aufgehoben hätte. Nur eine gleichartige Tönung, welche in die Oberfläche des Marmors selbst eindrang, konnte all diese Energieen der Organisation des Marmors bestehen lassen, ja, sogar noch steigern und ihre naturalistische Schönheit hervorheben. Der anatomische Naturalismus dieser grossen Meister schliesst, um bestehen zu können, gerade den Naturalismus der Farbe, d. h. den optischen Naturalismus, aus. Um letztern zu erzeugen, hätte auf der Oberfläche so manche Farbe gemischt werden mussen, wenn man auch nur eine entfernte Erinnerung an den Ton des Fleisches hätte wachrufen wollen. Bei den grossen Dimensionen dieser Körper hätte es ausserdem jahrelanger Arbeit bedurft, um gerade den Haupteffekt, auf welchen das Eisen hingearbeitet hat, durch die Farbe wieder auszuwischen.

Wohl haben die Griechen andere, geschmackvolle Kunstgriffe sich erlaubt, um die Schönheiten des Marmors als solchen zu heben, um Erz und anderen Materien zur vollen Entwickelung ihrer besonderen Eigenschaften zu verhelfen. Sie haben z. B. die Locken und Haare von Marmorbildnissen vergoldet, allerdings auf eine Weise, von deren Zauber wir uns vielleicht nur dann eine richtige Vorstellung machen, wenn wir etwa an die Vergoldungen unserer feinsten Meissner Porzellansorten denken. Nach Allem, was wir über die Technik dieser Vergoldungen wissen, muss sie die Transparenz des Marmors eher noch gesteigert haben in manchen Fällen. Es war dann eben ein Goldton, der über den durchscheinenden Marmor des Antlitzes seine zarten Reflexe goss und, statt ein irdisches Fleisch nachzuahmen, eher wie eine Materie wirkte, die sich von Nektar und Ambrosia nährte. Denn das ist ja gerade die Eigenschaft eines feinen Marmors, rein oder getönt, je nach seiner Qualität, dass er wie ein vornehmeres Fleisch erscheint, ein Fleisch, das nicht von irdischem Blut durchfärbt ist, nicht von Kartoffeln, Rindfleisch und Kalbs-

köpfen seinen Stoffwechsel bezieht, sondern — nun, wir wollen bei Nektar und Ambrosia bleiben, da nun doch einmal die Götter, welche Phidias darstellen wollte, davon lebten.

Alles, was Kunstfertigkeit erlaubte, haben die Griechen gewiss gethan, um durch goldige und andere Tönungen die Massen zu sondern, die Schönheit des Marmors zu heben, die plastischen Gruppen der Formen loszulösen und das, was die Natur in verschiedenen Materien herstellt, auch gewissermassen als in verschiedenem Stoff nachgeahmt darzustellen. Haare sind ein anderer Stoff als Fleisch; entsprach der reine oder getönte Marmor dem Fleisch, so konnte man wohl die Haare vergolden, durchsichtig oder fest vergolden, und es konnte das sogar eine Anspielung auf die blonden Haare sein, welche das Rassebewusstsein der Griechen so vielen Göttern und Heroen andichtete und welches besonders auf dem Peloponnes Männlein und Weiblein zumeist auch in Wirklichkeit hatten. Denn nicht nur Athene, auch Herkules, der Gott Dionysus, die ganze Atridenfamilie und ihre Anverwandten waren blond, besonders in der klassischen Zeit der Bildhauerei, wie jeder Leser des Euripides weiss und Herodot ihm ausserdem verräth. Die Kunst, die ein besonderes Verhältniss der Natur nachahmt, konnte daher mit grösstem plastischen Geschmack gerade den Haarwuchs in einem anderen Tone vortragen, der stilistisch an die Naturfarbe des Haares erinnerte, ohne es aber etwa naturalistisch zu kopieren. Denn da wäre ja sofort ein Zuständigkeitsstreit zwischen Anatomie und Optik, zwischen Formgenuss im räumlichen Sinne und Farbengenuss entstanden.

Auf eine naturalistische Wirkung dürften es die geschmackvollen Griechen niemals mit ihrer plastischen Malerei abgesehen haben. Wir besitzen in den sogenannten Tanagrafiguren, die ja im britischen Museum in köstlicher Fülle vorhanden sind, einen ganzen Industriezweig antiker Nippsachen, der unseren heutigen Meissener Porzellannippes entspricht. Sie sind fast ausnahmslos bemalt, oft wunderbar fein, die entzückendsten Terrakotten. Man darf aber sagen, dass ein Porzellangesichtchen aus Meissen, hübsch bemalt mit rothen Bäckchen und Lippen, der Natur des Fleisches viel näher kommt, soweit diese Miniaturnatur überhaupt als eine Nachahmung der Natur gelten könnte. Bei den kleinen Dimensionen dieser Figuren und Rokokodämchen ebenso wie bei den altgriechischen Terrakottamatronen und Mädchen, denkt ja selbstverständlich Niemand daran, etwa einen Formengenuss der Menschengestalt als solchen zu suchen. Hier erfreuen wir uns vielmehr an einem graziösen Spiel mit blossen Kunstmitteln, es ergötzen uns ganz andere Seiten der Nachahmung der Wirklichkeit, als etwa an einer lebensgrossen Venus in Marmor!

Was ist Ihnen, mein Herr, der winzige Reiz eines Meissener Porzellanfigürchens! Trotzdem es so hübsche rothe Bäckchen und die schönsten bunten Porzellanspitzen hat! Höchstens ein Liliputaner könnte sich darein verlieben, der unmittelbar aus Gullivers Reisen entsprungen wäre!

Aber eine Marmorvenus in Lebensgrösse — honni soit qui mal y pense — zu deren Reizen haben wir denn doch ein ganz anderes Verhältniss unserer Sinne. Die gehen uns doch etwas näher an und ihre Formen erwecken ohne Frage organisatorische Empfindungen, die dem Eros verwandt sind. Mein einzigster Wunsch, besonders da ich noch lebhaft turnte, ist immer gewesen, einmal mit dem borghesischen Fechter Boxunterricht zu nehmen und ihm einen kunstgerechten Faustschlag zu versetzen, einerlei, ob er in weissem Marmor, oder auch in einem anderen, gleichartigen Ton mit mir boxte.

Ich gestehe aber, dass ich sofort, falls ich mit ihr verheirathet wäre, den Antrag auf Scheidung von meiner Frau Venus einreichen würde, wenn sie etwa in farbiger Naturähnlichkeit wagen sollte, sich mir vorzustellen. Ich würde sofort mit der ersten besten Venus von Tizian durchgehen. Die tizianische Leinwand ist zwar nicht auf der Rückseite bemalt, aber ich würde doch lieber mit dem Scheinbild fürlieb nehmen. Denn, um die Vergleiche nun zum Ende zu führen:

Ein Bildhauer, der versucht, auf seiner plastischen Figur durch Bemalung und Malerei eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung der farbigen Natur mit der Nachahmung der räumlichen Formenwirkung zu verbinden, wird immer einem Maler gleichen, der auf der Hintenseite seines Bildes versuchen sollte, die Rückseite seiner Figur noch drauf zu malen.

Ein feiner Geschmack wird immer darauf halten, dass das plastische Material möglichst gleichartig erscheint und dass das plastische Kunstwerk wie ein Naturabdruck in dem betreffenden Material erscheint, als ein Petrefakt, welches die anatomische und körperliche Schönheit der gewissermassen fossilen Menschen-

gestalt mit der natürlichen Schönheit des Materials selbst verbindet. Eine Statue ist nicht ein Mensch von Fleisch und Blut, sondern soll ehrlicher Weise als das sich ausgeben, was sie ist: ein Marmormensch, ein Basaltmensch, ein Eisenmensch, ein cherner Mensch. Gerade darin, dass das flüchtige, vergängliche Menschengebilde sozusagen in einem dauerhaften Material festgehalten wird, liegt ja der innerste sittliche Reiz der Bildhauerkunst. Wo man durch Tönung ein Material dazu zwingen kann, dass es die darin ausgeprägten Formen noch überzeugender und anschaulicher darstellt, soll der denkende Bildhauer dies auch thun; er bedient sich der Farbe nicht zum Zwecke der Malerei, sondern zum rein plastischen Zweck.

Sowie der Bildhauer ernstlich beginnt, seine Figur naturalistisch zu koloriren, auszumalen, und die Mittel der eigentlichen Flächenmalerei mit seiner räumlichen Kunst zu verbinden, setzt er sich mit den Gesetzen der farbigen Optik in unauflöslichen Widerspruch. Die Farbe der wirklichen Dinge, die in dreidimensionaler Form existiren, wechselt zu Folge des Kreislaufs der Sonne von Minute zu Minute. Das Bild des Malers, welches auf einer Fläche gemalt wird, fixirt aus diesem Kreislauf des Farbenwechsels einen einzigen vorübergehenden Augenblick mit einer ganz bestimmten Länge der Schatten und einer ganz bestimmten Intensität des Lichts. Er kann das, weil das, was nur in zwei Dimensionen erscheint, sofern es nur zwei Dimensionen hat, das Nachahmungsverhältniss der Intensitäten und die nachgeahmte Länge der Schatten fest bewahrt.

Sowie man aber einen solchen vorübergehenden Augenblick der Phosphoreszenz nicht nur nachahmt, sondern durch Uebertragung auf eine dreidimensionale Erscheinung selbst wieder zu einer Wirklichkeit erhebt, die dem Kreislaufe des Farbenwechsels unterliegt je nach dem Stande der Sonne, wird die Fixirung des malerischen Augenblickes durch die Wirklichkeit des Farbenwechsels selbst zerstört. Der bemalte Körper, statt die Nachahmung der Phosphoreszenz zu sein, hilft, weil er Körper, Materie ist, selbst zu phosphoresziren, und zernichtet daher von Augenblick zu Augenblick eben das nur auf einen Augenblick berechnete Verhältniss der malerischen Werthe.

Es ist also nicht nur ein ästhetischer Unsinn zunächst, sondern ein optisch-physikalischer, eine Statue malerisch zu koloriren, um darin die Wirklichkeit nachzuahmen. Erst wenn man das plastische Kunstwerk aus lebendigem Fleisch und Blut kneten könnte, würde man eine wirkliche Nachahmung der plastischen Farbennatur erreichen. Man entfernt sich um so weiter von der Natur der plastischen Farbenwerthe, je mehr man sie der malerischen Beobachtung annähert. Nicht als eine Statue, sondern als eine Puppe wirkt auch die vollendetste Farbennachahmung räumlich, weil sie kein dauerndes Verhältniss der «Valeurs» fixiren kann, sondern selbst dem räumlichen Farbenwechsel unterliegt. —

Nebenbei bemerkt ist der von einigen lebenden Malern versuchte Unsinn, den Vogelflug durch Wiedergabe des Flügelschwirrens mit den Augennachbildern von fünf, sechs Flügeln zu fixiren, aus dem gleichen optisch-logischen Fehler entstanden. Das Bild ist nur die Nachahmung eines Augenblicks; ein Augenblick aber lässt auf der Netzhaut keine sich verwischenden Nachbilder zurück. Man kann die Speichen des schnellsten Eisenbahnrades deutlich in ruhender Lage sehen, wenn man nur e i n e n Blick darauf wirft; die alte Manier, den Vogel nur im Ruhestand des Flugs zu malen, ist daher auch das optisch Richtige, denn die beleuchtende, wandernde Sonne selbst und ihre Wirkungen werden im Augenblicksruhestand festgehalten. — —

Unsere Bilder.

Ed. Grützner. *Der alte Landsknecht.*

Bin gar ein einsamer, alter Gesell,
Dem alle Lieben schon starben;
Ich trag' in meinem verwetterten Fell
Fünf Dutzend Löcher und Narben!
Wie oft ich im Leben, für was, für wen
Die Haut wohl zu Markte getragen,
Was Alles für Länder mich raufen geseh'n?
Ich wüsste es nimmer zu sagen!

Genossen hab' ich an Ehr' und Lust,
Was irgend davon nur zu kriegen,
Ich hatte zu Zeiten an meiner Brust
Manch' artiges Mägdelein liegen.
Ich hab' mein leichtfertiges Herze verstrickt
In Locken goldig und dunkel,
In lichtblaue Aeugelein hab' ich geblickt
Und kohlschwarzer Sterne Gefunkel.

Nun halst mich keine holdselige Frau
Je wieder in trautem Umfangen·
Die Nase ward roth und der Bart ward grau —
Da sind sie denn von mir gegangen!
Und auch im Gefecht bin ich nimmer so dreist
Voran in der Streitenden Mitte —
Die Jungen sind flink und der Alte ist feist —
Da geht sich's beschwerlich im Tritte!

Ade denn, du Jugend, du stählerne Kraft,
Du Ehrgeiz und sieghaftes Minnen!
Und hätt' mir das Schicksal den Durst noch entrafft,
Wüsst' nicht, was im Leben beginnen.
Doch der ist gesund und gedeihlich, wie je,
D'rum dank' ich dem Schöpfer der Erden!
Er will nicht, dass freudlos ein Frommer vergeh'
In des Alters öden Beschwerden!

So lach' ich der Zeit, da den Bart mir gekraut
Die schlanke Liesel, die Hanne —
Viel heisser als sie noch umfang' ich als Braut
Mein Gretlein, die bauchige Kanne!
Sie hat auch nicht einmal versagt noch die Treu'
Dem alten, vereinsamten Zecher,
Sie füllt mir, so oft ich's begehre, auf's Neu'
Mit Lethe und Frohsinn den Becher!

Und war ich auch draussen ein treuloser Fant
In jüngeren, keckeren Stunden,
Und hab' mir in jeglichem anderen Land
Ein anderes Schätzel gefunden:
Getreulich und ehrsam halt' ich zu der,
Die alle die Holden ersetzte,
Will's Gott, nehm' ich nie eine andere mehr,
Sie bleibt mir die Liebste, die Letzte!

Und ruft mich Freund Hein dann am Ende ab,
Geht's ohne Murren zum Sterben,
Zerschlaget das Krüglein an meinem Grab
Und legt mir zu Häupten die Scherben!
Viel lieber nähm' ich's ja ganz in den Sarg,
Doch ist es wohl anders beschlossen!
Es wär' in der Truhe der Raum zu karg
Für zwei so runde Genossen! *O.*

Emil Brack. *Die Nachbarskinder.*

Sie haben Hand in Hand, als sie fünf Spannen hoch waren, die Wunder der Erde bestaunt, die gackernden Hühner mit ihren gelben Küchlein, die Kuhe im Stall, den grimmigen Hofhund, der die Handwerksburschen so merkwürdig sicher von der respectableren Menschheit unterschied, die Sonnenblumen im Garten und Grossvaters gravitätischen Lieblingskater.

Da waren sie jeden Tag beisammen — jede Stunde fast — von früh bis Nacht.

Und auch später noch, als er zum Gassenbuben heranreifte und sie zum Gassenmädel! Wie schlug er auf die Andern ein für seine kleine Marie und wie liess er sich prügeln für sie. Und sie blieb ihm den Siegeslohn nicht schuldig; manches umfangreiche Kuchenstuck ward für ihn aufgespart und von ihm freudig entgegengenommen.

Auch in der Schule waren sie noch zusammen, wenn auch nicht mehr so viel. Damals fuhlte er sich schon ein wenig überlegen über das dumme Mädel, besonders wenn die andern Jungen dabei waren. Waren sie wieder allein, er und Marie, dann freilich schmolz die eisige Rinde starrer Männlichkeit schnell von seinem Herzen und sie waren wieder die Alten.

Sie spielten Mann und Frau und versprachen sich's ernsthaft, dereinst in Wahrheit zu einander in ein solches Verhältniss zu treten. Wie schritten sie würdevoll einher, sie mit der Puppe im Arm, er mit dem spanischen Rohr des Vaters, das ihn um Kopfes Länge überragte! Papa und Mama!

Aber immer mehr führte sie das Leben auseinander. Er ward ein grosser Junge und spielt nicht mit Mädchen mehr. Sie ward ein schnippiges Jungfraulein und sehr spröde gegen den Studenten. Sah ihm aber in der Heimlichkeit fleissig nach vom Giebelfenster, wenn er vorüberritt.

Dann ging er in fremde Lande. Zwei oder drei lange Jahre.

Sie dachten zuweilen kaum mehr aneinander. Aber er dachte auch nicht an eine Andere und sie an keinen Andern.

Und seit ein paar Tagen ist er wieder da. Am ersten Abend gleich ist er herübergekommen mit einem Strauss und einem hübschen Schmuckstück, das er aus der Fremde mitgebracht.

Was für ein Wunder für s i e! Fritz ist ein Mann geworden, ein starker und sicherer Mann, so Einer, den man nicht über die Achsel ansieht, so Einer, mit dem man nicht mehr spielt.

Was für ein Wunder für i h n? Aus der kleinen Marie ist eine Jungfrau erblüht, so Eine, die einen Schimmer von Hoheit um's Haupt trägt, so Eine, deren Blick alles stürmische Begehren in demüthige Bitte verwandelt.

Was für Wunder!

Jeden Tag ist er jetzt wieder drüben im Nachbarhaus, so viel fast wie in dem ältesten Zeitabschnitt ihrer Bekanntschaft. Und mit dem Scharfsinn, die er damals in Betreff der zu plündernden Stachelbeerhecken entwickelte, findet er auch jetzt die Stunden wieder heraus, wo Marie's Eltern nicht zu Hause sind.

Auch jetzt ist Alles still in der weiten Wohnung. Nur die Uhr tickt.

Sie sind still. Er hat eben gesprochen, lang und mit Wärme, mit Gluth sogar. Und sie soll jetzt antworten — in der Zwischenpause hält er ihre Hand.

Er hat erzählt, wie es ihm in fernen Landen ging. Wie die Jugend in ihm getobt, wie die Freude ihn gelockt, wie das Verbotene nach ihm begehrt. Wie er dann ein ander Mal wieder daran gewesen, sein Selbstvertrauen zu verlieren und ein ander Mal im Uebermuth eine grosse Thorheit zu thun. Und immer sei ihm dann zur rechten Stunde ein Bild erschienen, hold, rein, freundlich —

«Dein Bild, Marie!»

Dann hat er geschwiegen und es ist so still im Hause geworden, dass das Ticken der Wanduhr wie gespenstisches Lärmen klingt.

Was soll sie antworten? Er hat ja im Grunde gar nichts gefragt. Seine Augen freilich, die fragen, fragen immer noch. Und seine heisse Hand frägt auch.

Es ist furchtbar schwer, auf eine solche stumme Frage zu antworten. Da gibt es höchstens auch eine stumme Antwort, mit den Blicken, mit dem Druck der Hand, sogar eine stumme Antwort von Mund zu Munde gäbe es.

Aber so ganz ohne Kampf und Widerstreben? So einfach «Ja» sagen, ohne Roman, ohne Langen und Bangen, Fürchten und Hoffen, Sehnen und Schwärmen?

Jetzt frägt er laut:

«Nun Marie — soll ich wieder gehen?»

Da hat sie die Antwort auch. Ihre Finger gleiten leise über die Tasten des Spinetts:

«Ach, wie ist's möglich dann,
Dass ich Dich lassen kann!
Hab' Dich von Herzen lieb,
Das glaube mir!»

L. Dettmann. ***Lebensfrühling.***

Selige Kindheit, vor der das Leben noch wie ein Garten liegt, in einer Blüthenfülle, die keine Grenzen hat! An keinem Ding der Erde klebt für ein Kind der Staub nüchterner Wirklichkeit, Alles ist ihm ein Wunder und doch ist ihm Alles selbstverständlich. Es weiss von keinem Warum? und fragt nach keinem Woher? Es pflückt seine Blumen im Frühling und im Herbst, und im Winter jubelt es über die Blumen an den Fensterscheiben. Der Zauber der Schöpfung wirkt auf die Kinderseele noch in seiner ganzen herrlichen Unmittelbarkeit, durch keine Gewohnheit getrübt, durch keine Ueberlegung gestört! Wer das später noch nachempfinden könnte! Aber wenn wir den besten Willen haben, immer fährt uns unsere Erkenntniss mit plumper Hand dazwischen! Wir sehen die Apfelbäume im Blust, über und über beladen mit duftendem, weissem Schnee — und wir denken daran, dass die Aepfel gut gerathen werden dieses Jahr! Wir sehen das Gras mit köstlichen gelben, blauen und rothen Blumensternen durchstickt — und wir denken daran, dass die Wiese schlecht gepflegt ist. Wir sehen die flammenden Purpurtinten des Sonnenuntergangs — und wir denken an das Wetter des kommenden Tages!

Und das Kind geniesst das Alles und weiss von keinem Werden und Vergehen. Ihm ist täglich 'was Anderes schön, weil ihm Alles schön ist; ihm ist Alles schön, weil ihm Alles gut ist. Es ahnt von der Sorge nichts und nichts vom Zweifel. Alles ist ihm lebendig, Alles beseelt. Es hört die Vögel reden und sieht die Thiere überhaupt nicht für untergeordnete Wesen an — im Gegentheil! Die Grossen und Klugen flössen ihm Ehrfurcht ein. Die Puppe lebt ihm und, wenn es keine Puppe hat, ist ihm ein in Lumpen gewickeltes Holzscheit lebendig!

Das Herrlichste aber ist des Kindes Glaube, ein bedingungsloser Glaube an Alles, was sich ihm irgendwie offenbart. Das noch zu haben! Nicht dass man sonderlich klug wäre damit — aber wie selig würde man! An Alles glauben, heisst ja schliesslich auch Alles verstehen. Auf jede Räthselfrage gibt da ein freundliches Fabelgebilde Antwort und neue Räthsel beleben wiederum das, was dem Wissenden todt und langweilig erscheint. Der raffinirte Aberglaube der «reifen» Menschen ist etwas ganz Anderes. Der entsteht nur aus irre geleitetem Denken, der Glaube des Kindes ist aus der Phantasie geboren.

Und wie ist es mit diesen Gebilden vertraut! Wenn ihm wirklich ein Engel einmal auf der Strasse begegnete, es würde vielleicht zunächst über den ungewohnten Anblick ein wenig erschrecken, aber wundern würde es sich nicht darüber; schliesslich liesse es sich von dem Engel an der Hand fassen und folgte ihm auf den Anger hinaus zum Spielen. Es kennt ja die Engel — ach so gut! Es weiss, wie sie aussehen mit ihren langen feinen Gewändern und den grossen Schwingen; und dass die kleinen Kinder auch Engel werden, wenn sie sterben, aber kleine Engel, mit kurzen Flügelchen. Für das Kind sind eben die Cherubim und Seraphim seines Gleichen; nur die Flügel machen einigen Unterschied aus.

Lebensfrühling! Blüthen und Duft, Licht, Glanz, Sonne und Engel!

Wenn nur die selige Zeit nicht gar so kurz währte! Aber die ersten Schatten der Erkenntniss fallen bald in das sonnige Paradies! Und dann ist der herrlichste Theil des Lebensfrühlings auch vorüber!

Emil Brack pinx.

Copyright 1896 by F. Hanfstaengl.

Die Nachbarskinder.

Ludwig Dettmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lebensfrühling.

Robert Fowler. Beginnende Nacht.

Moderne Kunst und Robert Fowler.

von

MAX NONNENBRUCH.

"Take cup o' tea, Sir?" — Wir haben in Dover den Boden Altenglands betreten und hören diese laut gerufene Frage, nachdem wir in dem bereitstehenden Zuge Platz genommen. Thee? — Zur Akklimatisirung und zur Aufmunterung unseres von dem kleinen Calais-Dampfer einer etwas ungewohnten Behandlung unterworfenen inneren Menschen nehmen wir wirklich eine der dampfenden Tassen. Bald darauf rennt der Zug in der Richtung London und die Gedanken streifen vorauseilend alle die Künstler und Freunde, die wir dort in der nächsten Zeit wiedersehen werden, streifen die stets höflich bleibenden erregten Diskussionen in englischen Ateliers und die starke Eigenart all' dieser Maler und Bildhauer, die in ihren Künstlervierteln von St. John's Wood, Kensington und Chelsea so energisch ringen und arbeiten und dabei so stolz sind auf englische Kunst und englischen Geschmack — und so liebenswürdig gegen den *brotherbrushman*, wie sie wohl scherzend den Kollegen vom Continent nennen, wenn er ihre Werke anerkennt.

Wir sausen mit dem Zuge und mit der Zeit vorwärts.

Noch vor einem Jahrzehnt bestanden wenig intime Wechselbeziehungen zwischen moderner englischer und continentaler Kunst, nur der alle europäische Malerei damals dominirende Einfluss der grossen Franzosen machte sich, wenn auch stark abgeschwächt, auch bei englischen Künstlern geltend, und deutsche Kleinmalerei fand in Londoner Kunsthändlern willige Käufer. Heute

ist der Einfluss der Franzosen wenig aufdringlich, und die deutschen Bilder wurden verdrängt, zum Theil von Spaniern und Italienern, ganz besonders aber von mächtigeren Rivalen, den alten Meistern eigenen Landes aus dem vorigen Jahrhundert. Wenn englische Kunst in Verbindung mit englischem Geschmack heute einen erfolgreichen Feldzug über die ganze gebildete Welt unternommen hat und sowohl in Paris, wie in München, Wien, Berlin und Venedig ein Heim findet, so verdankt sie dies innerlich hauptsächlich den Präraphaeliten und den Japanern, äusserlich aber unsern grossen Ausstellungen und der Vollendung der heutigen reproduzirenden Technik.

Aus den letzteren beiden Quellen schöpft die grosse Gemeinde feinfühliger Geister aller Nationen, welche, zusammengeführt durch die Werke der bildenden Kunst und der Musik, mit neidloser Bewunderung das Schöne begrüsst, ohne nach dem Geburtsschein zu fragen Sie glaubt nicht einen Tropfen nationalen Blutes zu verleugnen, wenn sie das Verständniss für fremde Eigenart bis zum vollen Genuss kultivirt und sich dadurch unbewusst beeinflussen und entwickeln lässt.

Am einseitigsten in der Beurtheilung fremder Kunst sind trotz der ihr in vornehmster Weise bei uns gebotenen Gastfreundschaft vielleicht noch wir Deutsche, wie ein Blick auf das Verzeichniss der im Münchner Glaspalast seit 1888 prämiirten fremden Künstler zeigt. Dies gilt besonders den Engländern gegenüber, welche behaupten, man sei in München mehr wie anderswo voreingenommen für gewisse Aeusserlichkeiten und Modeströmungen in der Malerei und besässe z. B. eine erstaunliche Schwäche gegenüber auch solchen Bildern aus Schottland, die nur äusserliche Nachbetungen der Werke jener vortrefflichen kleinen Künstlerschaar seien, welche ihr eleganter und bedeutender Führer Guthrie seine *boys* nennt. Man kann dem entgegenhalten, dass bei dem reichen Inselvolke die Werke der bedeutendsten britischen Künstler für uns meistens unsichtbar bleiben, weil sie nach dem Verlassen des Ateliers mit einem kleinen Umwege durch die jährlichen Ausstellungen der Royal Academy sofort in Privatsammlungen wandern, deren Eigenthümer ihre Schätze eifersüchtig hüten und vor dem Gedanken einer Ausstellung derselben ausserhalb des vereinigten Königreichs geradezu erschrecken. Eigenthümlich bleibt es aber doch, dass sich für Alma Tadema und Sir John Millais, die schon wiederholt im Glaspalast gut vertreten waren, noch keine Medaille fand, während allerdings der alte mächtige Watts gefeiert wurde und auch Frederick Leighton mehr officiellen Erfolg bei uns hatte.

Ein Ruhmestitel Münchens wird aber besonders von jüngeren fremden Künstlern hoch anerkannt. Es ist einzelnen derselben, die bei besonders kräftiger Eigenart in rein künstlerischen Bestrebungen aufgehen, leichter geworden, in München auszustellen, als in London, und bei uns wurde einzelnen heute auch in ihrer Heimath hochgeschätzten Künstlern der erste so wichtige Lorbeer gereicht. Mit neidvoller Bewunderung richten viele englische Künstler ihre Blicke sehnsüchtig nach München zur Glaspalastausstellung und zur Secession und wünschen sich für ihre Heimath eine ebenso nur nach künstlerischen Motiven und ohne Gunst und Ansehen der Person handelnde Ausstellungsleitung und Jury. So ist Robert Fowler, der erst jetzt in England den ihm zweifellos gebührenden Erfolg findet, sehr erfreut über den Anklang, den sein mit Geduld, Selbstzucht und unermüdlicher Energie verbundenes Künstlertemperament in Paris und besonders in München und Deutschland gefunden hat. Es ist vielleicht nicht uninteressant, in dieser nur der besten Kunst gewidmeten Zeitschrift dem Lebensbild und der Entwicklung dieses englischen Künstlers näher zu treten, den die Kunstgeschichte vielleicht nicht den Grossen seines Volkes zuzählen wird, der aber doch auf eigenen Wegen gestrebt hat und jetzt, nach Ueberwindung der Sturm- und Drangperiode, in die Bahnen besten Schaffens gelangt zu sein scheint. Seine im Glaspalast im letzten Jahre ausgestellten Bilder stehen ja noch in frischer Erinnerung, und die vorliegenden Reproduktionen derselben geben eine annähernde Vorstellung von dem geheimnissvollen Reiz der Originale.

Grundzug von Robert Fowler's Künstlertemperament ist eine Art von romantischem Mysticismus, der alle Lebens- und Natureindrücke in ihrer Beziehung zur Kunst bei ihm färbt. Natürlich sollte auch er niemals Maler werden, denn welcher rechte Schotte würde wohl gerne seinem Sohne eine solche Berufswahl erlauben. Im Gegentheil wurde er, obgleich von ihm in der Kindheit die üblichen elternbeglückenden Talentproben hervorragend abgelegt wurden, nach Liverpool in's Geschäft geschickt, wo er sich aber in so ausschliesslicher Weise

Robert Fowler. Studie

nur mit Kunst und Literatur beschäftigte, dass er bald als gänzlich hoffnungslos aufgegeben werden musste. Es blieb nichts übrig, als ihn nach London zu schicken und seinen selbstgewählten Weg gehen zu lassen. In nervöser Begeisterung gab er sich nun in verschiedenen Schulen und unter spezieller Führung einzelner Meister dem Studium der Kunst mit solchem Eifer hin, dass der Körper nicht gleichen Schritt halten konnte und plötzlich fast zusammenbrach. Aenderung war geboten.

Er kehrte deshalb nach Liverpool zurück, wo seine angegriffene Gesundheit sich bald wieder erholte, und ging von nun an in seiner künstlerischen Entwicklung ganz seinen eigenen Weg an der Hand zweier Lehrmeister, die einem echten Talent niemals ihre Hilfe versagen — Natur und Poesie! Vielleicht verdankt er es diesem merkwürdigen Bildungsgang, fern von den tausend Anregungen der Hauptstadt, dass er die ausgesprochene Künstlerindividualität geworden ist, als welche er sich heute zeigt.

In dem Streben, eine seinem Empfinden adäquate technische Ausdrucksweise zu finden, hat er lange suchen müssen und aus den unermüdlich erneuerten Versuchen in jeder Technik stets nur das sich angeeignet, was seinem innersten Empfinden am knappsten angepasst war. Daher kommt es wohl, dass wir in seinen Arbeiten den Spuren von Rossetti und Whistler, von Leighton und den französischen Impressionisten, vor Allem aber der direkten und bewussten Einwirkung der Japaner begegnen. Dass jede Stimmung und jeder Effekt in Natur und Poesie seine eigene nur für ihn passende Methode der Behandlung bedingt, war ihm zum Axiom geworden, und dementsprechend konnten ihn erst lange Versuche auf den Weg bringen, der ihm zu einer persönlichen Note verhalf. Erst nachdem er sich von allen Schuleinflüssen befreit hatte und Alles, was nicht seiner Empfindung entsprach, über Bord geworfen hatte, fand er — sich selbst.

Wo und was der moderne Maler der Vorstellung, dem Farbgefühl und der Technik der alten Meister hinzugefügt, ist noch viel umstritten und wird wohl erst von der Nachwelt entschieden werden können. Nachweisen lässt sich aber heute schon, dass die Empfindung für Lokalfarbe, d. h. für den dem dargestellten Objekt eigenthümlichen Farbcharakter, wesentlich verfeinert worden ist durch die genaue Beobachtung der Veränderungen, welchen diese Lokalfarbe durch ihre Umgebung unterworfen ist. Richtiger Ton und richtiger Werth (valeur) sind an ihre Stelle getreten. Ebenso wird auch im Kunstwerk die Lokalfarbe in weiterem Sinne, nämlich der Stamm, die Lokalität und gewisse orthodoxe akademische Regeln, an Werth verlieren, sowie die Kunst als universelles Ausdrucksmittel persönlicher geistiger Erhebung erkannt ist. Ein wahres Kunstwerk entsteht, wenn die reinste künstlerische Vorstellung durch einfachste und vollendetste Technik erschöpfend ausgedrückt ist. Diese beiden Elemente bedingen sich gegenseitig, und keins darf hinter dem andern zurückstehen.

Nun geht die Diskussion aber weiter.

Wenn das Motiv eines Bildes auf menschliche Erfahrung gegründet und durch Poesie symbolisirt ist, so nennen das Diejenigen, die in der Malerei nur den Linien-Farben- und Stimmungsakkord anstreben, ein literarisches Motiv und deshalb nicht an seinem Platz. Sie sagen: « natürlich müssen wir einen Gegenstand der Darstellung haben, Pinselstriche und Farben müssen organisirt sein, um etwas körperliches darzustellen. Wir wollen nur kein Motiv, welches menschlich, natürlich, sentimental, überhaupt anders ist als reine Empfindung. Das Motiv muss frei von allen fremden Beimischungen sein, wie ja auch die Musik ihre Wirkung nicht durch Nachahmung in der Natur gehörter Laute erzielt, sondern durch künstlerische Gruppirung und Aneinanderreihung von Tönen. Durch Association werden diese Töne ausdrucksvoll und schön nach ihren eigenen Gesetzen. Geben Sie uns den künstlerischen Reiz, welchen Linienführung, Feinheit des Tons und höchster Farbreiz für sich allein erzeugen können, aber ohne die Anekdote, das Symbol, die Moral oder die Mythe! » ,

« Ganz recht, aber Sie werden doch zugeben, dass ein Maler nicht nur Maler, sondern auch Mensch ist, begabt mit Verstand, Persönlichkeit, Wissen, Erfindungsgabe und Erfahrungen. Soll er die ihm innewohnende Poesie, seine Erinnerungen und menschlichen Sympathien nicht auch in der Malerei mitwirken lassen dürfen? Sollte er sie nur durch Verse oder Schriftstellerei ausdrücken dürfen, deren Technik ihm vielleicht fremd ist? Nein, eine solche Preisgabe der schönsten Früchte des Menschenlebens an eine Theorie hiesse den Maler ähnlich behandeln, wie die Schönheitstheorie der Chinesen mit den zarten Füssen ihrer Mädchen umgeht ».

Robert Fowler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Musen beim Nahen Apollo's.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin.

Dass ausgezeichnete Kunstwerke nach der «Kunst für Künstler»-Theorie gemalt worden sind, beweist doch noch nicht die Alleingiltigkeit dieses Prinzips und beweist vor Allem nicht, dass dies nun auch die höchsten und reinsten Kunstwerke sind, wie ihre Freunde behaupten. Wahrscheinlicher ist doch die Annahme, dass ein Bild, welches bei in künstlerischem Sinne vornehmem Motiv in einer allen ästhetischen Anforderungen entsprechenden Technik gemalt ist, höher steht, als die rein technische Behandlung eines gleichgiltigen oder trivialen Gegenstandes, weil zu dem Reiz der Erscheinung noch der im Motiv liegende Gedanken- und Empfindungsreiz hinzutritt.

* * *

Robert Fowler hat während seiner Entwicklungszeit auf beiden Seiten gekämpft und ist jetzt auf dem Standpunkte angekommen, gegenüber kritischen Einwürfen über das «Was» seiner Darstellung einfach sein Bild auf den Kopf zu stellen, um die Wirkung des Gegenständlichen abzuschwächen—und dann zu verlangen, dass die koloristische Idee, die Vertheilung der Massen, Komposition der Linien, die breite und energische Behandlung beurtheilt werde, denn dies unterstellt er der Kritik. Das Recht dagegen, ausserdem noch ein persönliches, gedankliches Interesse nach seinem Belieben in das Bild zu legen, beansprucht er für sich, vorausgesetzt, dass der rein ästhetische Gehalt des Bildes dadurch nicht beeinträchtigt wird.

Robert Fowler. Auf grünem Meeresgrund.

Klassische Typen und klassische Eleganz, die für ihn die grösste Anziehungskraft besitzen, verband er in der richtigen Erkenntniss, dass jedes Kunstwerk modern sein soll, mit den permanenten Elementen des modernen Sehens, moderner Technik und Farbempfindung. Die Art, wie er Scenen hellenischer Mythologie empfindet, hat durchaus nichts mit Archäologie zu thun, sie bleiben in seiner Hand Mythen, und zwar moderne Mythen. Jede Pseudo-Classicität ist ihm fremd, nur der Geist der Antike und das Heute leben in seinen Bildern.

Realistische Naturwahrheit dürfen wir freilich von denselben nicht erwarten, wenn wir die Natur definiren als «das wirklich Vorhandene in seiner täglichen Erscheinung.» Wie eng ist aber diese Definition! Die Natur lebt ja in uns nur durch unsere Sinne, und ihre Erscheinung lässt sich niemals objektiv feststellen, weil unsere Sinne hierbei durchaus nicht unbefangen sind. Andere haben die Natur für uns schon früher gesehen und wir blicken auf sie mit tausend Augen. Jedes Bild, jedes Kunstwerk, welches wir in unserem Leben mit Augen gesehen haben, schaut nun mit uns hinaus auf die Natur und stempelt deren Bild in uns. Dieses Bild besteht also aus der wirklichen Natur plus der ganzen gehäuften Masse von Associationen, Erinnerungen, Kenntnissen und Sympathien in uns. Darum sieht Jeder die Natur anders, und die heilige Verehrung der Naturwahrheit ist so fruchtlos geblieben, weil die «Natur», wie sie in der Empfindung des Dichters und Malers lebt, denselben Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann, wie die alltägliche Erscheinung. Die grosse graue Welt, welche Puvis de

Chavannes darstellt, ist mit ihrer Atmosphäre feierlicher Melancholie ebenso glaubhaft, wie ein Café chantant oder der Montblanc. Sie verliert nichts an ihrer Realität dadurch, dass noch keine Eisenbahn ihren Frieden stört. Man kann ihr Dasein nicht deshalb bestreiten, weil der allgegenwärtige Zeitungsschreiber uns ihre neuesten politischen Nachrichten nicht zum Morgenkaffee berichtet, denn wir glauben dem Künstler, dass sie existirt, wir haben sein Wort dafür, wir glauben unserer eigenen Empfindung, die sich so selig in dieser Welt ergeht und sind überzeugt von ihrem Dasein.

Robert Fowler erzählt uns von einer ähnlichen Natur, von einer duftigen Welt klassischer Grazie und romantischer Wildniss, fremdartig und doch vertraut, bevölkert mit Nymphen, Faunen und den Sprösslingen jener Tage, «als die Söhne der Götter sahen, dass die Töchter der Menschen schön waren». Diese feierlichen Gestalten, griechisch in ihrer gesunden Schönheit und doch durch eine feine Beimischung moderner Zartheit der Glieder und Gelenke ganz Kinder unserer Zeit, haben Körper und Seele. Im Gegensatz zur Antike, welche sich in frommer Sinnlichkeit ihre Götter zunächst mit wundervollster körperlicher Schönheit begabt dachte, gibt er als moderner Künstler seinen Mythengestalten Seele und Nerven und poetische Empfindungen und setzt sie in eine Landschaft, die schwimmende Wolken, Regen und Stürme kennt, die nach dem Aufruhr der Elemente sonnig lächelt und nach feierlich goldener Abendruhe wohlig die Nacht im Mondlicht verträumt. Frei und unabhängig ist Alles, was er mit der alten Mythologie und dem lieblichen «antiken Gesindel» gestaltet. Er wird da selbst zum Mythendichter und unerschöpflich drängen sich bei ihm künstlerische Ideen und Entwürfe. Zwar verfügt er nicht über den göttlichen Humor und die homerische Ironie Böcklin's, dazu ist er wohl zu «englisch», dagegen berauscht er sich an Erfindung, Stimmung und zarter musikalischer Eleganz des Akkords. Er flieht die heutige Welt, denn «nur das moderne kann altmodisch werden», und versucht mit liebenswürdigem Pessimismus sich über diese vermeintlich schlechteste aller bestehenden Welten hinwegzutäuschen, indem er ihre Nacktheit mit aller Schönheit und Farbe bewusster Illusion übergiesst. Was sie an Schönheit und Reiz bietet, verklärt er durch sein glückliches Künstlertemperament und versucht so dem vornehmsten Zweck der Kunst zu dienen. Materielle oder moralische Ziele darf reine Kunst nicht haben, vielmehr muss sie ihren Beruf nur darin erkennen, das Schöne um seiner selbst willen zu suchen und den Menschen zu vermitteln, damit durch seine Macht und Wirkung das Leben zwischen den beiden Polen der Ewigkeit erträglicher wird.

* * *

Im Leben eines jeden Künstlers gibt es eine Zeit, in der er sich ernstlich besinnt auf das »Was nun?« Der Uebergang von Ausübung des Gelernten bis zum Anschlagen eigener Töne ist bei Vielen durch eine Zeit ruhelosen Suchens unterbrochen, die je nach Talent oder Charakter kürzer oder länger dauert. Je weniger vielseitig die Begabung eines Künstlers ist, desto sicherer ist ihm der Weg gewiesen; aussergewöhnliche Fruchtbarkeit der Erfindungsgabe und vielseitige technische Begabung dagegen erschweren häufig die Lösung des Problems, was der junge Maler malen soll und wie er es malen soll. Zufällige Aufträge und äusserer Zwang spielen zwar oft eine entscheidende Rolle, doch wird ein ehrlicher Künstler immer wieder von Neuem sich vor die Frage gestellt finden: «Wo liegt meine Stärke, wo finde ich mein eigenstes Gebiet?»

Robert Fowler hat hierin mehr durchmachen müssen als viele Andere, denn eine unglückliche Rastlosigkeit und Selbstunzufriedenheit hetzten ihn und seine Versuche durch alle Stoffgebiete und technischen Behandlungsarten. Ohne je bewusst zu imitiren, setzte er heute diese und morgen jene Brille auf und suchte mit leidenschaftlicher Verzweiflung, bis ihm allmälich in den Farbenkunstwerken der Japaner ein Reiz aufging, der ihm die Lösung der ihn erfüllenden künstlerischen Probleme zu verheissen schien.

Mit Eifer studirte er nun die Elemente japanischer Malerei und bildete an ihrer Hand seinen persönlichen Styl aus. Zwar von karmoisinrothen Lüften, phantastischen Perspektiven und willkürlichen Proportionen sind seine Bilder frei, und man kann bei ihnen auch noch immer leicht «die Kinder von den Kälbern unterscheiden.» Dagegen liess er die wunderbare Empfindung für innigste Verbindung von Form und Farbe, wie sie in den besten Kunsterzeugnissen dieser begabten Insulaner zu finden ist, voll auf sich einwirken und versuchte, in ihrem Geiste modern europäische Werke zu schaffen.

Bei seinen neueren Arbeiten bedient er sich dazu eines Mediums und einer Technik, die er erst nach langen Experimenten gefunden hat. Eine Art farbigen Nebels herrscht in seinen Bildern, Behandlung und Pigment verschwinden völlig, alles scheint in leuchtender Atmosphäre zu schwimmen. Dabei entbehren die mit diesem Medium gemalten Bilder nicht der Energie der Oelfarbe, besitzen aber auch alle Vorzüge des Aquarells und selbst die duftige Weichheit des Pastells. Es ist selten, dass ein Künstler das Glück hat, ein derartiges Medium für seine persönliche Technik zu finden.

Unsere heutigen Reproduktionen geben leider keinen rechten Begriff von der Behandlung der Leinwand, von dem Charakter der Oberfläche und dem Vibriren der Töne gleichen Valeurs in den grossen Flächen.

Auf die Erreichung von kräftigen Effekten im landläufigen Sinne hat der Künstler vollständig verzichtet, statt *hell und dunkel* gibt er uns *kalte und warme Tonmassen* mit wenig Valeur-Unterschied, und ein französischer Kritiker nannte ihn deshalb nicht ganz mit Unrecht: «*maître de deux tons*». Dem mystischen Reiz der Erscheinung opfert er ganz bewusst die Kraft, und statt plastisch runder Modellirung sehen wir bei ihm zarte, nur durch feine Farbenfolgen erzeugte Loslösung der Formen. Farbe und Zeichnung sind eins geworden und stehen und fallen zusammen, wo die ganze Modellirung der Form auf dem richtigen Farbwerth beruht. Natürlich ist unter Zeichnung in diesem Sinne nicht die Proportion der Glieder, das richtige organische Verständniss der Formen und der architektonische Aufbau eines Knies oder eines Fingers verstanden, und hierin liegt Fowler's Stärke nicht, sondern die zeichnerische Bildidee, das Skelett des Bildes, die Anordnung und Silhouettirung der Massen, mit einem Worte das, was die Photographie dem Kurzsichtigen noch bei einem halben Meter Distanz zeigt.

Die Biologen behaupten, jedes einzelne Lebewesen durchlaufe in seiner Entwicklung aus dem Ei die ganze Lebensgeschichte seiner Race. Bei Fowler's heutiger Technik wird man unwillkürlich an diese Behauptung erinnert, wenn man sieht, wie seine Bilder in ihrem Entstehen alle Stadien seiner eigenen künstlerischen Entwicklung durchlaufen. Zunächst bedeckt er die ganze Leinwand mit einer kräftig und pastos gemalten Anlage, in der jeder einzelne energische Pinselstrich «sitzt». Hierauf arbeitet er an dieser Anlage so lange herum, bis das Ganze immer breiter im Ton und einfacher in den Massen wird. Dabei ändert er fortwährend an den Farbbeziehungen, um das ihm vorschwebende harmonische Gleichgewicht zu erreichen und den Gesammtton der dominirenden Farben auf die erstrebte Note zu stimmen. So beginnt er sein Bild als Impressionist vom reinsten Wasser, arbeitet dann realistisch weiter, um endlich nur Kolorist zu werden. Dann erst fängt bei der Balancirung der Töne das moderne Element in dem feinempfindenden Künstler an zu wirken, der zwar nicht eher, dann aber sofort, die Palette weglegt, wenn sein Werk den Farbreiz, die dekorative Wirkung und die Stimmung erreicht hat, die ihn künstlerisch inspirirten.

Ein Bild auf so entschiedene Art in Angriff nehmen kann nur ein Künstler, der sich vorher aufs Genaueste mit der Zeichnung und den Elementen der Farbe seines Bildes beschäftigt und vertraut gemacht hat. Endlose Studien nach der Natur, Landschaft und Modell, müssen vorhergehen, denn nur selten wird es ihm gelingen, in der Natur etwas genau so zu finden, wie er es zu seinen Bildern braucht. Bei solcher Art der Arbeit hängt Alles ab von den Studien, gemalten oder ungemalten, die vorhergehen. Die Fürstin sagte zum Prediger, der sich zurückziehen wollte, um seine Predigt vorzubereiten: «O, Herr Prediger, Sie können doch ganz gewiss eine beliebige Predigt aus dem Aermel schütteln!» «Ganz gewiss, Euer Gnaden, ich muss sie nur vorher hineingelegt haben». So muss der Künstler, der «aus dem Kopf» malen will, zuerst durch genauestes Naturstudium den Kopf mit allen Formen und Farben seines Bildes erfüllen, er muss das Bild gleichsam fertig im Kopf gemalt haben, um fähig zu werden, es in freier Schöpfung auf der Leinwand zu entwickeln.

* * *

Nach allem Gesagten wird es Niemand wundern, dass Fowler bei seinem Schaffen sehr von einer leidenschaftlichen Liebe zur Musik beeinflusst wird. In der That ist er eng vertraut mit den Werken und der Tradition der grossen deutschen Tonmeister und schöpft seine Anregungen vielfach direkt aus den Wirkungen und Stimmungen derselben. Eines seiner besten Bilder dieser Richtung ist vielleicht das in dieser Nummer reproduzirte «Nachklänge der Musik» (*«After Music»*). Wer das Bild im letzten Jahre im Glaspalast gesehen hat, wird sich noch seiner duftigen und doch wunder-

mächtigen harmonischen Farbmassen erinnern, die in ihrem mystisch bezaubernden Reiz neben der feierlich elegischen Ruhe der Komposition eine Stimmung erzeugten, welche sehr glücklich durch den Titel angedeutet ist. Was er in seinen Bildern offenkundig anstrebt und nicht immer als durchaus nothwendig rechtfertigt, ist hier ein unentbehrliches, selbstverständliches Element feinster Wirkung geworden. Sie kann durch die einfarbige Reproduktion leider nur angedeutet werden, weil sie wesentlich auf der Farbe mitberuht. Dieses Bild ist wohl die reinste und befriedigendste Verkörperung dessen, was Fowler bis jetzt erreicht hat, ihm am nächsten kommen «Bezauberte Lichtung» und das von der Liverpooler Galerie angekaufte Bild «Eva und die Stimmen».

Die Figuren auf diesen Bildern sind meist in halber Lebensgrösse, während die umfangreiche Komposition «Die Musen beim Nahen Apoll's» sich in lebensgrossen Formen bewegt. Schon oft ist dieses Thema von Künstlern aller Zeiten behandelt worden, wohl weil es so unendlicher Variationen fähig ist und im Allgemeinen das Hereinragen des Göttlichen, Schönen, Hellen, des Lichtes in unsere irdische Welt darstellt. Wer der *Lucifer* ist, ob er nur als Genius oder als Apollo oder Prometheus gedacht ist, und ob Diejenigen, welchen er die Erleuchtung des Schönen bringt, mitdargestellt sind, oder als Beschauer des Bildes gedacht sind, oder ob etwa symbolisirend gleich durch die verehrlichen neun Musen *in persona* angedeutet wird, welche Kunstbluthen unter der Wirkung des göttlichen Lichtes erblühen, — dies alles sind Variationen, die je nach Zeitströmung und individueller Begabung verschieden ausfallen.

Robert Fowler. Die schüchterne Nymphe.

Die weitaus herrlichste der modernen Behandlungen dieses Gedankens bietet zweifellos das riesige Wandbild, welches Puvis de Chavannes für die Bibliothek in Boston ausgeführt hat: «*Les muses inspiratrices acclament le Génie messager de lumière*».

Die Amerikaner waren kluge Leute, als sie den siebzigjährigen Puvis de Chavannes dazu vermochten, ihnen einige seiner letzten und fruchtbarsten Lebensjahre zu widmen. Wenn die übrigen Kompositionen das halten, was dieses erste der neun für Boston bestellten Wandbilder verspricht, so wird man später dorthin pilgern müssen, um die ausgereiftesten Werke von Puvis de Chavannes zu sehen. Gegenüber dieser wundervollen Schöpfung des grossen französischen Meisters kann von einem Vergleich mit dem Bilde Fowler's nicht gut die Rede sein, doch ist die vollständige Verschiedenheit der Auffassung und Behandlung des ganz gleichen Gedankens immerhin sehr interessant.

Entzückend in seinem grünem Farbreiz ist Fowler's «Auf grünem Meeresgrund», dem die Reproduktion leider nicht ganz gerecht werden konnte, weil sie zur Entdeckung einer gewissen nicht allen Bildern des Künstlers

eigenen und oben schon angedeuteten Unsicherheit des Formgefühls und der Zeichnung zu sehr einladet. Beim Original vergisst man neben der reizvoll vollendeten Farberscheinung gerne, ein einzelnes Glied, einen Fussansatz oder die Verhältnisse der Glieder zu einander allzu kritisch zu untersuchen.

Tiefblauviolett ist der Gesammtton des Bildes «Frühlingsdämmerung», dessen feine dunkle Wirkung sich vielleicht durch musikalische Tonreihen ausdrücken liesse.

Wer Klinger's grandiose Brahmsphantasien gesehen hat und die herrlichen Visionen, von denen Klinger beim Hören Brahms'scher Musik überfallen worden ist, vergeblich zu den Tönen in Beziehung zu setzen versucht hat, wird es für unmöglich halten, die Wirkung bestimmter Tonstücke illustriren zu wollen. Eher lassen sich Töne zu Bildern finden, als Illustrationen zu Melodien ersinnen.

Fowler machte einmal den Versuch, eine kleine musikalische Phrase aus Schumann's Phantasie malerisch darstellen zu wollen. Das sonderbar übertriebene Bild verfehlte seinen Zweck vollständig; dagegen kann man wohl mit Recht die Wirkung einzelner seiner Bilder allgemein symbolisirend eine musikalische nennen.

* * *

Robert Fowler. Studienkopf.

Moderne Kunst ist in sich fast überstürzender Entwickelung begriffen, und stets wechselnd ist das Feldgeschrei ihrer Führer. Heute ultramodern und vielleicht morgen schon veraltet ist der Maler, der sich einer neuen Theorie, einer neuen Mode bedingungslos überliefert, denn nichts wird so schnell altmodisch, wie das Neue. Wenn wir die Summe der vielfachen Anregungen ziehen, die seit einem Jahrzehnt auf die deutschen Künstler eindringen, und ohne Vorurtheil unsere Ausstellungen einer Würdigung unterziehen, erkennen wir leichter die allgemeine Richtungslinie der gegenwärtigen Kunstrevolution, die noch in voller Entwicklung begriffen ist und einen Ruhepunkt nicht absehen lässt.

Marksteine auf dem Wege bilden Anregungen, die zuerst von den Spaniern und den grossen Franzosen ausgingen, dann von den Holländern, Schotten, Skandinaviern und *last not least* von den Engländern.

Richard Muther in seinen Kritiken und später in seinem vortrefflichen Werke über moderne Malerei, und v. Perfall in den Kunstberichten der Kölnischen Zeitung, waren wohl die Ersten, welche die Entwicklung des heutigen nervösen romantisch-phantastischen Mysticismus vorhersagten und definirten schon zu einer Zeit, als in den tonangebenden Ateliers noch der nüchternste Realismus als alleinseligmachend gepriesen wurde. An Stelle der früheren Schlagworte «geschickt, wahr, gut beobachtet, fein empfunden» ist heute ein undefinirbares Wort getreten, mit welchem leicht ein heilloser Missbrauch getrieben werden kann, das kleine Wörtchen «echt künstlerisch». Dem Wissenden sagt es Alles, dem Unverständigen Nichts. Es bezeichnet die Richtungslinie unserer ganzen Kunstbewegung und wird deshalb angefeindet von allen Denen, deren Flammen unter gestürzten Altären mühsam weiterglimmen.

Es ist künstlerisch, wenn Robert Fowler die ewigen Formeln, Typen und Ideen der Antike mit modernem Stimmungsmysticismus in Farbe und Technik verbindet. Warum? Weil seine Bilder den Beweis nicht

Der Teufel im Atelier.

von

MAX HAUSHOFER.

«Morgen lass' ich Sie auspfänden!»

Mit diesen Worten war er gegangen, der brutale Mensch, der Atelliervermiether, und hatte seinen Miethsmann in einem Zustand denkbarster Verzweiflung zurückgelassen.

Herbert Widergang war noch niemals gepfändet worden. Er hatte von dieser Sache nur einen sehr dunklen, aber sehr unangenehmen Begriff. Er wusste, dass dabei gesiegelt würde; aber was und wo versiegelt würde, war ihm unklar. Indessen, als er so auf seinem alten Divan sass und melancholisch mit einer Spiralfeder spielte, welche durch den verschlissenen Ueberzug des Möbels stach, glitt sein Blick an den Wänden des Ateliers umher, über alle die Studien hinweg, die da angenagelt waren. Und mitten in jeder Studie sah sein umflorter Blick schon ein Siegel des Gerichtsvollziehers sitzen, wie eine hässliche infernalische Sonne.

Der arme Mensch! Es waren — er fühlte es mit Scham und Verzweiflung — es waren wirkliche Thränen, die ihm in den Augen brannten und seinen Blick trübten, dass er die Siegel des Gerichtsvollziehers zu sehen meinte. Es gibt Menschen, welche sich an den Anblick dieser Siegel gewöhnt haben, dieselben sogar als einen besonderen Zimmerschmuck betrachten. Widergang gehörte nicht zu diesen Menschen. Und während seine linke Hand fortwährend an der Spiralfeder des Divans zupfte, dass dieselbe einen leisen stählernen Klang gab, fielen aus seinen Augen zwei heisse Tropfen auf den Boden seines Ateliers.

Künstlerelend! Dass es das gäbe, hatte er wohl gewusst. Aber wie es sich empfindet: heut' empfand er es zum erstenmale voll und ganz.

Er konnte sein Atelier nicht mehr bezahlen und der Eigenthümer des Ateliers, Florian Mader, ein reichgewordener Maurerpolier, hatte ihm mit der Pfändung gedroht. Es war wirklich so und nicht anders. Wäre Herbert einer von jenen leichtsinnigen Menschen gewesen, denen das Gepfändetwerden so gewöhnlich ist,

Robert Fowler pinx

Frühlingsdämmerung.

wie das Gegrüsstwerden! Aber er war ein Gemüthsmensch und war stolz auf eine blanke Ehre, die er sich bisher in allen Widerwärtigkeiten des Daseins bewahrt hatte. Und nun gepfändet werden!

Ein Markstück und einige Nickelmünzen nannte er noch sein eigen. Er fühlte dieselben in seiner Westentasche. Und hatte er sonst nichts? Was war dann sein Talent, seine Hoffnungen, seine feurige Begeisterung für die grosse, die leuchtende, die göttliche Kunst?

Seine Finger glitten von der Spiralfeder, mit welcher sie noch immer gespielt hatten, über den wellenförmigen Rücken des Divans hin und ergriffen mechanisch einen Gegenstand, der da lag. Es war ein Buch, ein kleines, völlig zerlesenes Buch: der Faust in der wohlfeilen Reclam-Ausgabe.

Widergang kannte das Buch fast auswendig. Er hatte es bis heute heiss geliebt. Jetzt stiess er es verächtlich zur Seite. Possen! dachte er. Meine Seele wäre für den Teufel eine eben so gute Acquisition, wie die des Doctor Faust; und ich gäbe sie ihm auch, wenn er mir heute hälfe; wenn er mir aus dieser Geldnoth hälfe, die mir das Herz bedrückt und die Phantasie erstickt! O Du, der Du in den Tiefen der Verdammniss loderst und flammende Seelen brauchst, um Deine Hölle damit zu heizen — kannst Du denn keine Künstlerseele brauchen? Eine Künstlerseele, voll von feuriger Begeisterung, von schimmernden Entwürfen? Nimm sie! Sie ist Dein, wenn Du ihr nur das jämmerliche kleine Elend des Alltagslebens fernhalten willst!

Dieser unheilige Gedanke fuhr durch den Kopf des armen Malers. Und seine Lippen murmelten: «Nimm sie! Nimm sie!»

In den letzten Strahlen der Abendsonne flammten die Studien an den Wänden. Die Thüre flog auf und ein Mann trat ein. Ein Mann von mittlerer Grösse, in einem graukarrirten Anzuge, einen hohen glänzenden Hut auf dem Kopfe. Der Mann hatte einen übermässig langen Hals; aus einem tadellosen Hemdkragen schaute ein kleiner eckiger Kopf hervor mit einem röthlichgrauen, stellenweise in's Grünliche spielenden Bocksbarte und intelligent funkelnden Augen.

«Mr. Widergang?» sagte der Fremde mit krähender Stimme. Herbert sprang vom Sopha empor.

«Zu dienen!»

«Mein Name ist Devilshead! Tom Devilshead, Kunsthändler aus Boston, Massachusetts!» fuhr der Fremde in gebrochenem Englisch-Deutsch fort. «Ich muss sehen, was Sie hier haben! Sie sind mir empfohlen von — von — Name thut nichts zur Sache».

Mr. Devilshead setzte bedächtig eine Brille auf und trat an die Wand heran, um die daselbst angenagelten Skizzen zu besichtigen. Es hingen da eine Anzahl von schönen Naturstudien; dazwischen allerlei baroke phantastische Entwürfe. Die Naturstudien, Landschaften, Interieurs und Akte, liessen den Amerikaner kalt; dagegen verweilte er mit sichtlichem Vergnügen bei den Entwürfen.

Einer derselben wies eine Fledermaus mit einem Menschenantlitz auf, welche in der Dämmerung über Spitzdächern hinschwebte. Ein Menschenantlitz mit einem dräuenden satanischen Ausdrucke.

«Wie nennt man dieses Vogel in Deutsch?» frug Mr. Devilshead voll Interesse.

«Fledermaus, mein Herr!» erklärte Herbert.

«Ah — Flittermouse!» meinte Devilshead. «Das Flittermouse ist sympathisch zu mir. Wollen Sie mir geben das Flittermouse für zweihundert Mark?»

Herbert hätte am liebsten einen Freudensprung gemacht. Aber er wusste — freilich nur vom Hörensagen —, dass man Kunsthändlern gegenüber reservirt sein müsse. Darum sagte er zögernd: «Der Preis würde mir zusagen. Ich hätte nur gerne das Köpfchen noch feiner durchgearbeitet. Die Fledermaus soll ja das böse Gewissen darstellen; das Drohende im Gesichtsausdruck hätte noch schärfer herauskommen sollen.»

«Das böse Gewissen ist deutlich zu sehen; ich kenne ihm!» sagte der Kunsthändler mit sardonischem Lächeln. «Ich werde das Fledermaus nehmen, wie es ist!»

Dann überging er mit geringschätzigem Blicke einige feine Naturstudien. «Das Natur ist commun!» knurrte er dabei. Seine Blicke blieben wieder auf einem grösseren Entwurfe haften. Derselbe stellte ein auf einem reichen seidenen Bette schlafendes nacktes Weib dar. Das Bett schien aber nur bei einem ganz oberflächlichen Blicke in einem dunklen Schlafzimmer zu stehen, bei näherer Betrachtung sah man oder man bildete sich ein zu sehen, dass es auf einem dunklen Meere schwamm und von einem riesigen Haifisch verfolgt ward, dessen Augen mit einem teuflischen Behagen nach seinem Opfer schauten.

Die dünnen Lippen des Amerikaners schmunzelten vergnüglich beim Anblick der Skizze. Er trat vor und zurück, besah den Entwurf mit und ohne Kneifer. Dann

breitete er seine hageren Arme klafterweit aus und fragte: «Können Sie das malen — so lang?»

Herbert nickte.

«Ich will zahlen tausend Mark, wenn ich erhalte das Malerei in vier Wochen!» fuhr der Kunsthändler fort. Und als Herbert einen Augenblick zögerte, sagte der Amerikaner schnell: «Eintausendfünfhundert!»

Dem armen Maler schwindelte. «Ja, ja! Sie sollen es haben!»

Mr. Devilshead kaufte dann noch zwei kleine fertige Skizzen: einen scheusslichen Dämon, der eben im Begriff ist, am Rande eines Abgrunds eine Eisenbahnschiene loszureissen, während im Hintergrunde der Zug bereits heranrollt, und zwei Ratten, welche in einem schmutzigen Winkel um eine defecte Puppe streiten, die sie mit den Zähnen hin und her zerren. Er legte noch weitere hundertfünfzig Mark auf den Tisch.

«Also Sie werden malen das Haifisch im Schlafzimmer?»

«Wohl, mein Herr!»

«Und Sie werden malen noch mehr für mich? Ein Jahr lang?»

«Gerne, mein Herr!»

«Selbst wenn Sie sich in die ewige Verdammniss hineinmalen?»

Die Augen des Amerikaners waren bei diesen Worten funkelnd auf Herbert gerichtet. Der Künstler fühlte sich hypnotisirt. War das ein amerikanischer Witz oder grausiger infernalischer Ernst? Was galt's ihm? Auf der einen Seite der Gerichtsvollzieher, auf der andern der Amerikaner mit seinen Goldstücken — Herbert hatte keine Wahl mehr. Er reichte dem Amerikaner die Hand hin.

Mr. Devilshead presste dieselbe mit seinen dürren Fingern. Sein sardonisches Lächeln ward milder. Er nahm ein feines Juchtenetui aus der Tasche und bot dem Maler eine vergoldete Cigarre an.

«Ich will kommen wieder in einiges Tag und sehen, was macht mein Bild. Schicken Sie dieses, was ich habe gekauft, in Hôtel Vier Jahreszeiten! Good bye!»

Mit diesen Worten empfahl sich der Amerikaner.

Herbert geleitete ihn bis zur Treppe. Dann ging er in sein Atelier zurück, warf sich auf den Divan mit den hervorstechenden Federn und seufzte tief.

«Selbst wenn Sie sich in die ewige Verdammniss hineinmalen!» Diese seltsamen Worte des seltsamen

Gastes klangen in seiner Seele nach, bald spöttisch kichernd, bald mit unheimlichem Posaunengroll. Herbert war in supernaturalistischen Dingen ein Kindergemüth geblieben. Er hatte sich niemals bemüht, philosophisch darüber nachzudenken, ob es einen Teufel geben könne oder nicht. Nun er praktisch vor diese Frage gestellt war, wusste er ihr absolut nicht beizukommen. Was hätte der arme Mensch jetzt für eine gründliche philosophische Bildung gegeben!

Aber auf dem Tische neben seinen Pinseln und Oelfarben lag das Handgeld, das ihm der verdächtige Amerikaner gegeben. Er war ihm verfallen.

Ah — lächerlich! Ein amerikanischer Kunsthändler, weiter nichts! Wie kann man sich so in's Bockshorn jagen lassen!

Herbert sprang auf, liess das Geld des Amerikaners in seine Börse gleiten, stülpte seinen Hut auf den Kopf und rannte in den Sonnenschein hinaus. Er ward riesig vergnügt; leise pfeifend ging er bald unter den grünen Bäumen eines Parks dem melodischen Rauschen eines Wasserfalles nach.

Bei diesem Wasserfalle waren ein paar Bänke — Herbert's Lieblingsplätze. Auf einer der Bänke sassen

zwei alte zeitunglesende Herren; auf der anderen ein Kindermädchen mit zwei Kindern. Aber drüben — ja, da war noch eine Bank, auf welcher nur eine junge Dame sass. Da war noch Platz für Herbert. Er ging zu der Bank, grüsste bescheiden und setzte sich hin.

Aber in dem Moment, als er sich niederliess, erschrack er. Das war ja — wahrhaftig — das war jenes elegante graziöse Wesen, das ihn nun seit zwei Tagen umgaukelt und seinen Verstand gefangen genommen hatte! Vorgestern hatte er sie in der Bildergalerie belehrt, dass ein gewisses Bild kein Rubens, sondern ein Vandyk sei und gestern hatte er sie wieder in der Pferdebahn getroffen. Da hatte sie nur ein Zwanzigmarkstück besessen, welches ihr der Conducteur nicht wechseln konnte; hernach hatte sie mit einer Zwanzigpfennigmarke bezahlen wollen; der Conducteur aber hatte ihr erklärt, mit solchem Papiergeld könne er sich nicht befassen; er schreibe blos Briefe, die zehn Pfennige kosteten.

«Dann muss ich aussteigen?» hatte sie mit einem Ausdruck süsser Verlegenheit gesagt. Herbert aber hatte ihr mit einem hochherzigen Entschlusse die Zwanzigpfennigmarke abgekauft, obwohl es ihm eigentlich ziemlich schwer fiel. Dafür hatte er, als sie hernach ausstieg, einen Dankesblick erhalten, der seit vierundzwanzig Stunden sein ganzes Gemüth umgestülpt hatte.

Und nun sass sie hier, auf einsamer Bank am Wasserfalle! Und sie hatte sogar ein kleines graues Buch auf dem Schoosse, in welches sie den Wasserfall zeichnete. Ein bischen miserabel sah es aus, was sie da hinkritzelte, das musste sich Herbert bei einem flüchtigen Blicke in das Buch sagen. Aber was machte das aus. War sie doch selbst dafür um so reizender. Jede Linie dieses Gesichts hätte Herbert in sich einsaugen mögen!

«Bitte, wischen Sie nicht so an den Felsen herum!» wagte er zu sagen. «Die werden sonst zu russig!»

Ein schalkhafter Blick aus den Rehaugen der jungen Dame traf ihn. «Meinen Sie?» sagte sie in einem vollendet reinen Deutsch. «Sind Sie überhaupt Maler?»

«Zu dienen, mein Fräulein!»

«Dann wird Ihnen freilich meine Sache ganz abscheulich vorkommen. Aber ich zeichne nach der Natur auch erst seit vierzehn Tagen!»

«Dafür ist es ja ganz vortrefflich! Aber warum photographiren Sie nicht lieber?»

«Meinen Sie, mein Zeichnen ist so hoffnungslos?»

«Das nicht. Aber für den Dilettanten ist Photographiren dankbarer».

«Ich habe auch schon darangedacht. Pa muss mir wirklich eine Camera kaufen. Dann muss ich's aber erst lernen».

«Ich will es Ihnen lehren!»

Ein silbernes Lachen klang von den Lippen der jungen Dame. «Sie? Wer sind Sie denn?»

Herbert präsentirte seine Karte.

«Sie sind wirklich Maler? Pa ist Kunsthändler — soll ich Sie ihm empfehlen?»

Herbert erschrack. Eine gewisse Aehnlichkeit frappirte ihn, eine Aehnlichkeit des liebreizenden Gesichts mit dem raffinirten Kopfe des Kunsthändlers, der ihm heute seine Bilder abgekauft hatte. Es war nur ein einziger spitzbübischer Zug, den diese beiden Gesichter gemein hatten; aber der war frappant.

«Ich glaube, ich bin Ihrem Pa schon empfohlen!» antwortete Herbert. «Sind Sie nicht Miss Devilshead?»

«O nein, mein Herr! Hier ist mein Name!»

Damit zog sie ihre Geldbörse, nahm eine Karte heraus und legte dieselbe zwischen Herbert und sich auf die Bank. Herbert las: Irene Pietersen.

Ein Stein fiel von seinem Herzen. Dieses liebenswerthe Geschöpf war also nicht die Tochter jenes Dämons, dem er seine Seele um baares Geld verkauft hatte. Gott sei Dank! dachte er.

Dann fuhr er fort, vom Photographiren zu reden und schaute Irene dabei an, als wolle er sie mit den Augen photographiren. Und sie machte auch gerade solch' ein freundliches Gesicht dazu, wie es die Photographen immer haben wollen. Schliesslich kamen Beide überein, sich am nächsten Tage um vier Uhr Nachmittags wieder auf derselben Bank zu treffen. Dann wollte Irene einen Apparat mitbringen und das Photographiren lernen; zum Fertigstellen der aufgenommenen Bilder wollten sie eine Dunkelkammer benützen, die ein bekanntes Geschäft für Amateurs zur Verfügung hatte.

So sprachen sie, scheinbar recht vernünftig. Aber die Vernunft von Herbert Widergang war bereits auf allen Vieren entflohen, ventre a terre. Und nicht mehr einzuholen, wie das meistens der Fall ist, wenn sie einmal durchgegangen ist.

Aber während Herbert mit Miss Irene im Park spazieren ging und photographirte und sich dabei von Tag zu Tag tiefer in sie verliebte, war er nicht müssig. Er malte fleissig an dem Bilde für Mr. Devilshead. Und als der Kunsthändler nach fünf Tagen in's Atelier kam, war das Bild schon merkwürdig weit vorgeschritten. Dem Künstler war's oft, als lenkte eine unsichtbare Macht seine Finger auf dem Pinsel über die Bildfläche hin, als gewännen seine Farben einen feurigen Glanz, den sie sonst nicht besassen. Bei ruhiger vernünftiger Ueberlegung sagte Herbert sich, das sei eine Einbildung, eine Zwangsvorstellung, unter deren Bann er litte. Aber seltsam — je weiter seine Arbeit voranschritt, um so seltener wurden diese Stunden ruhiger Ueberlegung. Herbert arbeitéte sich in einen fieberhaften Zustand hinein. In seinem Atelier wehte dämonische Luft — und doch trieb's ihn immer wieder in dies Atelier und an die Arbeit.

«Famos!» sagten seine Freunde. «Du bist ein ganzer Kerl!»

Er selbst aber ward in seiner Seele düsterer und verstimmter, je mehr er sich sagen musste, dass das Bild wirklich gut würde. Und er hatte auch Grund zur Verstimmung. Denn Mr. Devilshead brachte mit jedem Besuche mehr Charakterzüge einer wirklichen Teufelsnatur zum Vorschein. Der arme Herbert spähte manchmal angstvoll nach der hohen Stirn des Amerikaners, ob er nicht allmählich die Ansätze zu hervorwachsenden Hörnchen bemerken könnte. Aber noch sah er nichts.

Wilder Galgenhumor und schwarze Verzweiflung begannen um das Gemüth des armen Malers einen seltsamen Kampf zu kämpfen. Nur Nachmittags, wenn er sich bereit machte, in den Park hinunter zu gehen, um mit Irene zusammenzutreffen, ward es lichter in seiner Seele. Ja — Irene! Das war der strahlende Engel, der ihm im Gegensatze zu dem amerikanischen Dämon erschienen war! Aber konnte, durfte er von diesem irdischen Engel etwas hoffen?

An einem wundervollen Juni-Abend war's, als er mit Irene, statt zu photographiren, einen hochpoetischen Spaziergang durch die Auen am Strome gemacht hatte. Nun sassen sie auf einer Bank am Stromufer; in weiter Ferne schimmerte das Gebirg, über welches Abendwolken hinflogen. Der photographische Apparat stand zwischen Irene und Herbert; sie hatten Beide die Hand darauf gelegt und Herbert's Fingerspitzen spielten mit denen von Irene.

Plötzlich sagte Herbert: «Irene, ich kann nicht mehr ohne Sie leben!»

«Das dachte ich mir schon seit einigen Tagen!» antwortete Irene mit reizendem Lächeln.

«Ja — aber wohin soll das führen?»

«Auch diese Frage habe ich mir schon vorgelegt!»

«Und sind Sie zu einer Antwort gekommen?»

«Nein, mein Herr!»

«Warum nicht?»

«Weil ich mir gerade, als ich diese Frage beantworten sollte, ein Paar Stiefelchen kaufen musste. Sehen Sie, diese da!»

Und Miss Irene liess eine süsse kleine, in gelbes Leder gekleidete Fussspitze unter dem Saume des Kleides hervorgucken.

«Und da musste ich doch zusehen und achtgeben, dass ich Stiefel bekam, die mich nicht drückten!» fuhr sie fort. «Ein Stiefel, welcher den Menschen drückt, ist nämlich viel schlimmer, als ein böses Gewissen!»

Herbert schauderte zusammen; denn er dachte an die ewige Verdammniss, die mit ausgebreiteten Drachenfittichen auf seiner Staffelei sass, während er malte.

Er stöhnte.

«Drückt Sie ein Stiefel?» fragte Irene theilnehmend.

«Nein — mein Gewissen!»

Robert Fowler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Nachklänge der Musik.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin

«Gehören Sie etwa in's Zuchthaus?»

Ein vorwurfsvoller trauriger Blick aus Herbert's Augen war die Antwort auf diese frivole Frage. «Nein» — sagte der Arme — «was ich gethan habe, das wird von keinem irdischen Richter bestraft!»

«Wollen Sie mir beichten, was Sie gethan haben?» fragte Irene mit warmem Tone. Und ihre Augen schauten bittend in die seinen.

Diesem Blicke konnte Herbert nicht widerstehen. Er begann zu beichten, wie er seine Seele an einen dämonischen Kunsthändler, Mr. Devilshead verkauft habe, und wie ihm diese Sache nun mehr und mehr zu Herzen gehe, je theurer ihm Irene geworden sei.

Irene hörte höchst aufmerksam zu.

«Nun wissen Sie Alles, Irene!» schloss der Maler. «Sie wissen auch, dass ich Sie unsäglich liebe. Könnten Sie einen Menschen lieben, der sich in die ewige Verdammniss hineinmalt?»

«Wenn er sich nicht zu tief hineinmalt, schon!» sagte Irene ernsthaft. «Wissen Sie — jedes Ding hat zwei Seiten, und wie ich glaube, die ewige Verdammniss hat auch zwei Seiten. Auf der einen Seite kommt man hinein und auf der anderen heraus. Aber wenn Ihnen die Sache mit dem Mr. Devilshead Sorge macht, muss sie geändert werden. Ich kenne den Mann; es ist ein Concurrent von Pa und kann böse Sachen machen. Ich glaube nicht, dass er wirklich mit der ewigen Verdammniss zu schaffen hat. Wenn es indessen so sein sollte, muss er Sie freigeben. Er muss!»

Und sie stampfte energisch mit dem gelben Stiefelchen auf den Boden.

«Wenn er Sie aber nicht freigibt», fuhr sie fort, «dann, Sie lieber Mensch, will ich die ewige Verdammniss mit Ihnen theilen. Nur muss ich das kleinere Stück davon bekommen!»

Herbert sprang auf, trat hinter die Bank, nahm das Köpfchen von Irene zwischen seine beiden Hände, hielt es fest und drückte einen langen Kuss auf die feinen Lippen der jungen Dame.

War dieses das kleinere Stück? dachte Irene. Dann möchte ich das grössere kennen! Aber sie verlieh diesem Gedanken keine Worte, sondern sagte im Gegentheil: «Herbert, Sie sind unartig. Das darf nicht mehr geschehen. Lassen Sie uns lieber ernsthaft reden. Mr. Devilshead muss Sie freigeben, natürlich erst dann, wenn er Ihnen Ihr Bild bezahlt hat. Geben Sie mir Gelegenheit, ihn bei Ihnen im Atelier zu treffen — Sie sollen sehen, wie eine smarte amerikanische Lady mit dem Teufel fertig wird!»

«Sie sollen den Mann sehen, liebe süsse Miss Irene!» sagte Herbert in's Ohr von Irene; und hernach küsste er dieses reizende, kleine, rosenfarbene Ohr.

«Wollen Sie mir mein Trommelfell ruiniren, Sie böser Mensch?» zürnte Irene.

«Ach — wie könnte ich etwas von Dir ruiniren wollen, Du Süsseste, Einzige!»

«Nun sagt er schon Du zu mir — ohne dass ich ihn dazu eingeladen habe! Höchst merkwürdig! Aber ich werde nicht eher zu ihm Du sagen, ehe ich ihn nicht aus der ewigen Verdammniss gerettet habe! Und nun» — sie sah auf ihre Uhr — «nun ist es hohe Zeit nach Hause zu gehen. Wollen Sie den Kasten wieder tragen, Mr. Widergang?»

Herbert nahm den photographischen Apparat. Was hätte er nicht Alles getragen für dieses liebreizende Wesen! Und doch benahm sie sich ihm gegenüber wie ein Kobold. Sie hatte ihm noch nicht einmal gesagt, wo sie wohnte, sondern sich stets bei einem Pferdebahnwagen von ihm getrennt, war auf den Pferdebahnwagen hinaufgesprungen, hatte ihm noch freundlich zugenickt und war dann verschwunden. Wirklich wie ein Kobold — nein, wie eine Fee.

Und so that sie auch heute wieder. Zuvor hatten sie verabredet, Herbert solle den Amerikaner durch ein Briefchen auf morgen um zwölf Uhr in sein Atelier bitten.

Durch ein Briefchen. Herbert aber, nachdem er Irene mit ihrem Pferdebahnwagen hatte verschwinden sehen, dachte: Wozu ein Briefchen? Ich gehe gleich selbst hin!

Langsam schlenderte er nach dem Hôtel Vier Jahreszeiten. Der Portier, den er nach Mr. Devilshead fragte, wies ihn nach dem dritten Stockwerk.

Herbert stieg die teppichbelegte Treppe empor und suchte mit den Augen nach Devilshead's Zimmernummer. Aber ehe er sie fand, geschah etwas Erstaunliches.

Auf einer Thüre sah Herbert eine Visitkarte mit der Aufschrift: Irene Pietersen.

Und der Schlüssel dieser Thüre stak im Schlüsselloch.

Niemand wird es dem armen Maler verdenken, wenn er das zwar nicht Gescheideste, aber in diesem Falle Nächstliegende that und an die Thüre klopfte. Ein gedämpftes Herein erscholl; Herbert trat ein.

Aber was war das, was da in greifbarer Furchtbarkeit auf ihn zutrat?

Himmel und Hölle!

Eine Weibesgestalt, um einen halben Kopf grösser, als Herbert, dürr und knochig wie ein Skelet, und mit einem Gesichte — oh, niemals vergass Herbert dieses Gesicht mit seiner röthlichen Riesennase, mit dem ausgeprägten Knebelbart und den durchbohrenden Augen!

«Pardon!» sagte Herbert. Ich suchte Miss Irene Pietersen».

«Miss Irene Pietersen bin ich! Was wollen Sie?» sagte die Riesengestalt. Und zu seinem Entsetzen sah Herbert, wie die Riesengestalt mit ihrer Knochenhand in gemessener Bewegung einen goldenen Kneifer auf die Riesennase setzte, dann von einem eleganten Schreibtisch einen eben so eleganten Revolver nahm und die Mündung desselben schnurgerade auf die Brust des Besuchers richtete.

«Entschuldigen Sie, meine Dame!» sagte Herbert. «Es scheint hier ein Irrthum vorzuliegen und ich empfehle mich!»

Mit diesen Worten trat er seinen Rückzug an, welcher nicht weiter behelligt ward. Die Lust, Herrn Devilshead zu suchen, war ihm aber vergangen; im Lesezimmer des Hôtels schrieb er ihm eine Karte, in welcher er ihn auf den nächsten Tag um zwölf Uhr in's Atelier bat.

In feuriger Ungeduld malte Herbert am nächsten Morgen darauf los. Es war ihm gelungen, eine gute Photographie eines ächten westindischen Haifisches zu erhalten; auch hatte er auf dem Fischmarkte den bösen Blick eines achtzigpfündigen Wallers studiert — nach diesen Vorbildern schuf er seinen Haifisch. Er war höchst zufrieden mit dem gespenstigen Ungethüm. Noch nie war es ihm so flott von der Hand gegangen. Und doch konnte er sich eines höchst unheimlichen Gefühls nicht erwehren, wenn er an Mr. Devilshead zu denken anfing.

Es war dreiviertel auf zwölf geworden; da pochte Jemand an die Thüre des Ateliers. Herbert öffnete — und prallte sechs Schritte zurück, bis er auf den Divan mit den herausstechenden Sprungfedern stiess.

Denn in der Thüre erschien die Dame, oder vielmehr jenes ungeheuerliche Knochengerüst, welches ihn gestern mit dem Revolver bedräut hatte.

Entsetzt schaute Herbert in das Gesicht mit der Riesennase und dem stark ausgeprägten Bartanflug. Aber nun vernahm er ein silbernes Lachen — hinter der Riesin schwebte eine schlanke Gestalt in das Atelier — seine Irene.

«Meine Tante — Miss Irene Pietersen!» sagte Irene, indem sie dem Maler das Händchen bot.

«Ich dachte, Du — Sie wären Irene Pietersen!» stammelte Herbert.

«Ein Mann soll nichts denken, ausser was richtig ist», sagte Irene.

«Ja — aber» — Herbert wollte eben die Visitkarte aus seiner Börse hervorsuchen, die ihm Irene gegeben hatte, die Karte mit dem Namen Irene Pietersen. Aber er fand sie nicht. Indessen war Miss Pietersen vor die Staffelei getreten und hatte ein einziges Wort gesagt

«Shoking!»

«Liebe Tante, das ist nicht Dein Fach! Aeussere Dich lieber gar nicht!» mahnte Irene.

Die grimmige Revolverträgerin schien plötzlich ein-

Robert Frowier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bezauberte Lichtung.

Original im Besitze des Herrn Ernst Seeger in Berlin

geschüchtert zu sein. Ihr Auge glitt an den Wänden entlang über die Skizzen und Studien hin, und als ihr Blick fast an jeder Wand irgend etwas entdeckte, das entweder gar nicht oder kaum bekleidet war, wischte sie sich beängstigt die Stirne mit ihrem Taschentuche und stöhnte:

«Ah — hier ist Sodom und Gomorrha!»

«Es sind ja blos Bilder, Tante!»

Miss Pietersen warf einen entsetzten Blick auf ihre Nichte. Diese aber drängte die würdige Dame sanft nach dem Divan und nöthigte sie zum Sitzen.

«Oh — dieses Divan hat Stacheln!» bemerkte Miss Pietersen.

«Ich bitte tausendmal um Entschuldigung!» bat Herbert. «Wenn Sie vielleicht etwas weiter nach rechts rücken wollen — dort sind, glaube ich, keine Stacheln!»

«Glauben Sie? O — das ist ein sehr originelles Meublement!» entgegnete Miss Pietersen etwas pikirt.

«Bitte, liebe Tante, lass mich jetzt dieses Bild ansehen!» mahnte Irene, etwas ungeduldig, und trat vor Herbert's Staffelei. Er stellte sich neben sie.

«Ist diese schlafende Frau nach der Natur gemalt?» fragte sie mit inquisitorischer Strenge, aber leise.

Herbert nickte.

«Und hat sie in diesem Bette gelegen?»

«Nein — dort auf dem Divan, wo Ihre Tante sitzt!»

«Armes Ding!» sagte Irene mit düsterer Stirne.

Jetzt klopfte es. «Herein!» rief Herbert in nervöser Aufregung.

Die Thüre öffnete sich und Mr. Devilshead trat ein.

«Guten Morgen, Pa!» sagte Irene kaltblütig, indem sie ein Chocolade-Bonbon in ihr zierliches Mäulchen steckte und zugleich Herbert die Düte mit den Bonbons anbot. Du siehst, wir betrachten Dein Bild!»

«Bitte, ich bin nicht betrachtend!» tönte eine Stimme von dem Divan her.

«Wir sind zufrieden mit dem Bilde!» fuhr Irene fort.

«Ich nicht!» knurrte die Stimme abermals.

Mr. Devilshead hatte den Maler schweigend begrüsst. Mit sichtlich zufriedener Miene trat er vor sein Bild.

«Es wird gut werden, sehr gut!» sagte er vergnügt. Es wird machen Sensation!»

Und er versank in die Betrachtung des Bildes.

«Oh, Irene, süsse Irene! Ist er wirklich Dein Papa?» fragte Herbert leise.

«Wer denn sonst?» antwortete Irene lustig.

«Aber warum hast Du Dich mir als Irene Pietersen vorgestellt?»

«Habe ich?»

«Freilich — Du gabst mir eine Karte mit dem Namen Irene Pietersen!»

«Ach, die war von Tante Irene! Ich hatte sie zufällig im Portemonnaie! Und wollte damit eine Dummheit machen!»

Wie Schuppen fiel es von Herbert's Augen und wie Centnersteine von seinem Herzen. Aber ein schwarzer Punkt sass noch in seiner Seele: Die Redensart Mr. Devilshead's vom Hineinmalen in die ewige Verdammniss. Er erinnerte Irene leise daran.

Sie trat zu ihrem Vater an die Staffelei.

«Pa — ich muss Dir was sagen!»

«Was denn, Puss?»

«Wie Du zum erstenmale bei Mr. Widergang warst, da sagtest Du, er würde sich möglicherweise in die ewige Verdammniss hineinmalen. Das hättest Du nicht sagen sollen, Pa!»

«Why not?»

«Mr. Widergang fühlt sich bedrückt davon! Die Maler scheinen in Deutschland so abergläubisch zu sein!»

«Ah — dann nehme ich das ewige Verdammniss zurück!» sagte Mr. Devilshead und schüttelte Herbert's Hand so kräftig und so biedermännisch, dass diesem der letzte Schatten von Sorge aus der Seele flog.

«Und nun denke ich, wir gehen zum Frühstück! Sie kommen mit, Mr. Widergang?»

Mit strahlenden Augen griff Herbert nach seinem Hute. Miss Pietersen erhob sich von dem Stacheldivan

und schritt nach der Thüre. Im Vorübergehen legte sie, ohne noch einen Blick auf das Sodom und Gomorrha an den Wänden zu werfen, eine kleine Druckschrift auf Herbert's Maltisch. Festen Schrittes ging sie dann zur Thüre hinaus; Mr. Devilshead folgte.

« Abscheulicher Mensch! Meinen guten Pa für den Teufel zu halten! Warten Sie nur — dafür will ich Ihnen noch was anthun! »

Während Irene im Hinausgehen diese Worte dem Maler zuraunte, fühlte derselbe sich von zwei feinen Mädchenfingern erheblich in's Ohrläppchen gezwickt. Dann schlüpfte Irene wie eine Eidechse zur Thüre hinaus. Herbert, ihr folgend, warf einen Blick auf die Druckschrift, welche Miss Pietersen auf seinem Maltische hinterlegt hatte und las da:

« Wie man sich den Himmel auf Erden verdient ».

Robert Fowler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

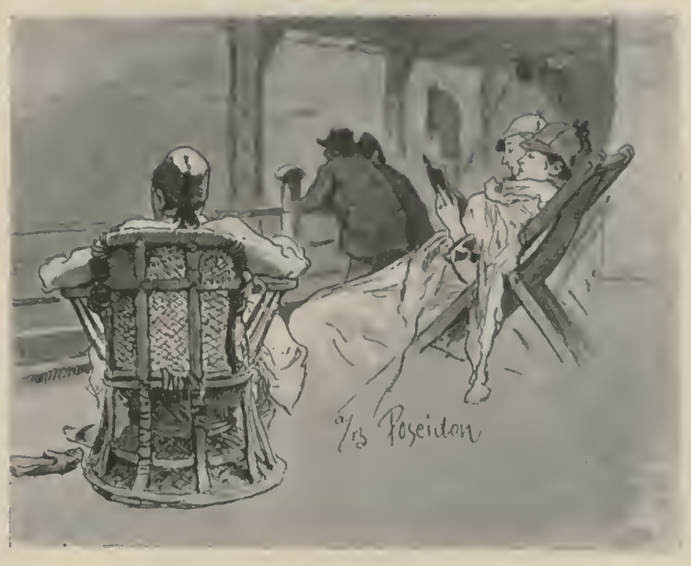
Eva und die Stimmen.

Reproduced by permission from the original painting in the possession of the Liverpool Corporation

WOLDEMAR FRIEDRICH

VON

FRED. WALTER



Soll auch im Folgenden nicht eine umfassende Biographie eines Künstlers, des Malers Woldemar Friedrich, gegeben, sondern hauptsächlich nur dessen gedacht werden, was er in einer bestimmten Richtung, nämlich als Schilderer des Wunderlandes Indien geschaffen hat, so ist es doch wohl am Platze, seines Lebensganges zunächst zu gedenken. Interessirt uns doch das Schaffen eines Künstlers doppelt, sobald wir die dahinter steckende Persönlichkeit etwas näher kennen.

Woldemar Friedrich wurde am 20. August 1846 zu Gnadau in der Provinz Sachsen geboren, einem Orte, der wohl nicht so recht dazu angethan scheinen mochte, den schlummernden Kunstlertrieb in einer Menschenseele zur Entfaltung zu bringen. Der Ort ist nämlich eine Herrenhuter Colonie, in welcher in allen Erscheinungen des Lebens eine puritanische Einfachheit die Regel ist, und zu dieser reizlosen Nüchternheit des Lebens kommt eine eben so reizlose und nüchterne landschaftliche Umgebung: soweit das Auge reicht, dehnt sich eine endlose Fläche mit Getreide- und Rübenfeldern aus. Dass dem Knaben dort von aussen nicht viel Anregung zu künstlerischem Sehen und Empfinden kam, ist begreiflich — und doch hatte auch die Oede der Heimath vielleicht ihren Einfluss auf das junge Gemüth: sie hielt die Sehnsucht nach dem Schöneren, nach farbigerer und reicherer Natur in dem künftigen Maler rege; sie trug dazu bei, dass alles Fremdartige und Neue eine grosse Anziehungskraft auf ihn übte. Und das war doch schon im Grunde bestimmend für seine weitere Entwicklung.

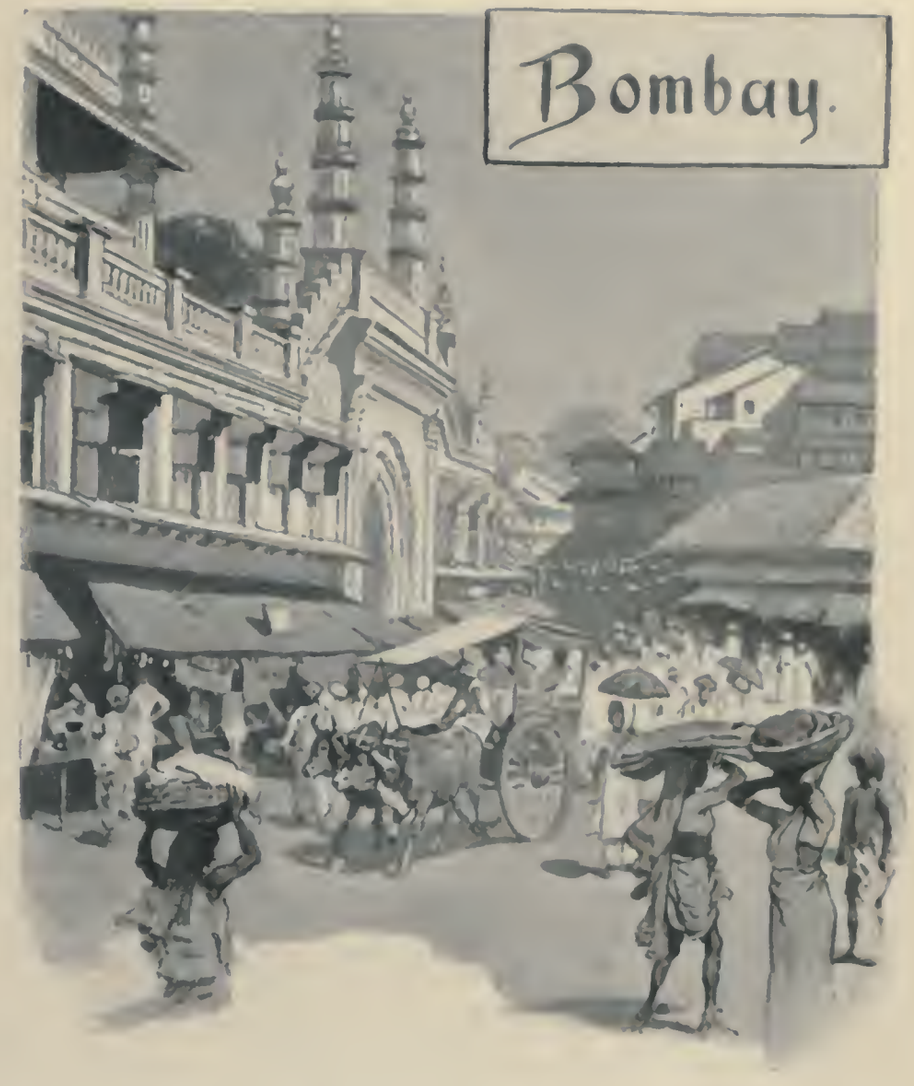
Aber unmittelbar leitete ihn nichts auf die Wege, die zur Kunst führen, nichts, als seine eigene Natur, die ihn zwang, immer zu zeichnen, zu zeichnen, gleichgültig, was es war. Eine gewisse erbliche Veranlagung war freilich auch vorhanden — von der Mutter her. Wer oft Gelegenheit hat, der Psychologie des Künstlers weiter nachzudenken, wer viele Lebensgeschichten von Künstlern liest, selbst kennt, oder gar selbst schreibt, der weiss, wie häufig sich dieses Moment wiederholt, dass die Mutter des späteren Künstlers selbst künstlerische Neigungen, Gefallen am Schönen in irgend einer Form zeigt: so häufig, dass es fast als Regel und das

Gegentheil als Ausnahme gelten könnte. Die «Lust am Fabuliren», d. h. eben an der Kunstübung überhaupt, erbt einer von der Mutter öfter, als vom Vater. Woldemar Friedrich's Mutter zeichnete nicht ohne Geschick Vieles für den Knaben ab, gab ihm gute Bilderbücher zu sehen, Scherer, L. Richter, Moriz v. Schwind. Die Auswahl beweist genug, und dass sie den Sinn für Schönheit der Form und der Linie in dem Knaben wecken musste, ist begreiflich.

Zunächst kam dieser in Pension und Schule nach Lausanne und dann nahm ihn eine befreundete Familie in Charlottenburg ins Haus, damit er dort aus eigener Anschauung verschiedene Berufszweige kennen lerne, um sich selbst eine Laufbahn zu wählen. Er besuchte fleissig das Atelier des längst verstorbenen Malers H. Brücke und kam auf diese Weise — eigentlich gegen den Willen der Seinigen in den Künstlerberuf, den er nicht wieder zu verlassen vermochte. In der Folge lernte er bei Steffeck und 1866 kam er an die Weimarer Kunstschule, wo er Schüler von A. v. Ramberg wurde. An Ramberg's Stelle trat bald darauf Plockhorst und dieser wiederum wurde von dem Vlaamen Verlaat abgelöst. Dieser fortwährende, durch den Zufall gegebene Wechsel der Lehrer fügte es, dass auf den jungen Maler keiner seiner Meister nachhaltigen Einfluss ausübte. Seine Neigung wies ihn ganz auf die Romantik hin und das Studium der nahen Wartburg trug dazu nicht wenig bei — sein erstes Bild war denn auch eine heilige Elisabeth. Durch seine Wartburg-Bilder nahm Moriz v. Schwind einen immer grösseren Platz in des Malers bewundernder Hochschätzung ein. Dazu beherrschten damals Preller und Genelli noch die Weimarer Kunst und ihr ausgeprägter Cultus der reinen Form und Linie fand bei Friedrich bereitwilliges Interesse und verständnissvolles Nachfühlen, für ihn stand in der Kunst jener Zeit dem idealen Willen und scharfen Können jener Meister nichts Gleichwerthiges gegenüber.

Er versuchte sich nun in etlichen mittelalterlichen Motiven, die damals schon durch Pauwel's Anwesenheit sehr beliebt waren — in seiner zehnjährigen Lehrthätigkeit in Weimar hat Pauwel's bekanntlich ziemlich viele Schüler herangebildet und selbst eine ganze Masse mehr oder minder romantischer Geschichtsbilder gemalt. Mit rechtem Herzen war Friedrich übrigens nicht bei der Sache und seine romantischen Bilder blieben unvollendet. Die ganze frühromantische Mode schwand bald dahin und nun war es das vergangene Jahrhundert und die Zeit um den Anfang unseres Säkulums, was unsern jungen Maler fesselte und zwar auf längere Zeit. Nicht durch Weimar und seine sichtbaren Goethe Erinnerungen allein, auch durch Bücher, Almanachs u. s. w. aus jener Zeit, die des Künstlers Mutter besass und sammelte, wurde ihm jene Epoche der Geschichte nahe gerückt, und es gelang ihm, sich in sie vollkommen einzuleben. Auf Paul Thumann's Anregung versuchte er die ersten Illustrationen und zwar solche zu einem Goethe'schen Werke. Der Versuch schlug ein und von da ab wurde das Illustriren Friedrich's Hauptbeschäftigung. Nur «zwischendurch», wie man zu sagen pflegt, entstanden kleinere Bilder, Kinderporträts u. s. w.

Es kam das Kriegsjahr 1870 und Friedrich machte im Auftrage des «Daheim» den ganzen Feldzug mit und sammelte Skizzen, welche sämmtlich in einem Werke «der Krieg 1870—71» Verwendung fanden. Das Ueberzeugende, das «Geschene» der Skizzen gewann ihnen



viele Freunde. Im Jahre 1873 ward dem schönheitsdurstigen jungen Manne das Glück der ersten Reise nach Italien. Unmittelbare Frucht dieser Reise waren ein paar kleinere italienische Genrebilder, aber der Künstler selbst denkt nicht sehr hoch von ihnen und meint, es seien nur gemalte Illustrationen gewesen. Ein Bild «Philine» aus Goethe's «Wilhelm Meister» entstand ebenfalls in jener Zeit.

Der Kampf ums Dasein brachte den Maler dazu, sich mehr auf kunstgewerbliche Arbeit und Entwürfe zu verlegen und es bildete sich auch das Interesse für diese Aufgaben immer mehr aus. Unter Anderm componirte er sich einen Paravent, der auf schwarzem Grunde starkfarbige, naturalistisch gemalte Blumen, Amouretten u. s. w. in Verbindung mit goldenen Ornamentlinien aufwies. Auf der Kunstgewerbeausstellung in Leipzig 1879 gefiel die Arbeit sehr und erhielt zur grossen Freude ihres Urhebers eine Medaille. Das Gelingen des einen Werkes zog das Vollbringen einer Reihe von andern nach sich, bis auf Grund einer solchen Arbeit ein Privatmann sich ein Speisezimmer von dem Künstler ausmalen liess. Damit trat der Letztere in das Fach über, das ihm eigentlich am meisten zusagte. Als der Herzog von Altenburg sein neues Jagdschloss erbaute, bekam Friedrich einen, auf die Jagd bezüglichen Fries um den ganzen Speisesaal zu malen.

Im Jahre 1881 berief ihn der Grossherzog von Weimar als Lehrer an die Kunstschule, mit welcher der Maler lange Jahre in gar keinem Verkehr und Verhältniss mehr gestanden hatte. Er hatte sich vielmehr sein eigenes Atelier gebaut. Im Jahre 1882 erhielt er den Titel «Professor». Aber auch diese Auszeichnungen fesselten Friedrich nicht auf lange an Weimar, eine Stadt, die doch vielleicht trotz ihrer gewaltigen künstlerischen Traditionen einem modernen Künstler nicht Alles zu bieten vermag, was er zu freier Entwicklung braucht. Schon im Jahre 1885 siedelte er nach Berlin über, wo er im Frühjahr 1886 die Eingangsräume und die Kuppelhalle des Ausstellungsgebäudes in sehr kurzer Zeit ausmalte. — Die Leistung trug ihm die kleine goldene Medaille ein. Von den Arbeiten, die er in dieser Zeit sonst noch schuf, sind zu nennen Zeichnungen zu «Aus Goethe's Leben», zu Julius Wolff's «Wildem Jager» und Malereien für einen Dampfer des «Norddeutschen Lloyd» der Ostasiatischen Linie. Die Arbeiten des Künstlers sahen also den farbenreichen Osten früher als der Meister selbst. Im Jahre 1889 malte Woldemar Friedrich einen Plafond im Bibliothekzimmer des k. Schlosses in Berlin, 1891 und 92 zwei grosse Wandbilder in Nischen des Buchhändlerhauses in Leipzig, 1892 einen Vorhang

für das «Neue Theater in Berlin», 1892—93 ein grosses Wandbild für die Aula des Gymnasiums zu Wittenberg, ein Bild, das auf die Reformationszeit Bezug hat, 1895 einige dekorative Malereien des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig u. s. w. Im Jahre 1890 hat der Künstler eine Adresse von Berliner Bürgern an den Fürsten Bismarck, im gleichen Jahre noch eine solche des «Vereins Berliner Künstler» an den Feldmarschall Grafen Moltke fertig gestellt. Man sieht aus dieser kurzen Aufzählung, welche seltene Vielseitigkeit Woldem. Friedrich auszeichnet, kein Gebiet der Malerei und Zeichenkunst ist ihm fremd geblieben.

Seit dem Oktober 1885 nun lebt er in Berlin als Lehrer der «Akademischen Hochschule für bildende Kunst» (Aktzeichnen und Antikenklasse). Auch einzelne, sogenannte «Atelierschüler» bildet der Meister heran.

Eines seiner in Berlin entstandenen Werke kennen übrigens die Leser dieser Zeitschrift bereits, das Bild «Hymen», das gelegentlich der Berliner Ausstellung von 1891 die Lotterie-Commission angekauft und damals die «Kunst unserer Zeit auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin 1891» reproduzirt hat.

Es war bereits weiter oben davon die Rede, dass der Künstler von früher

Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Cabin-boat auf dem „Backwater".

Jugend an schon die Schönheit des Südens, des Orients mit der Seele suchte. Dieser Sehnsucht wurde eine glänzende Erfüllung, die zugleich in der künstlerischen Entwicklung Woldemar Friedrich's die bedeutsamste Rolle spielen sollte. Er hatte früher der Prinzessin Elisabeth zu Sachsen-Weimar Unterricht ertheilt und die hohe Dame (jetzt Herzogin J. A. von Mecklenburg in Potsdam) bewies, dass sie ihrem ehemaligen Führer ins Gebiet des Schönen ihr Wohlwollen bewahrt hatte, dadurch, dass sie den Herzog Ernst Günther zu

Schleswig-Holstein veranlasste, den Künstler zu einer Reise nach Indien einzuladen. Die Reise des Herzogs war eigentlich in der Hauptsache ein Jagdausflug, aber dieser gab dem unermüdlich schaffenden Maler doch Gelegenheit, die berühmtesten Herrlichkeiten des Wunderlandes unter den denkbar günstigsten Umständen zu sehen. Wie sehr er die Reise genützt, beweisen die überaus zahlreichen bildlichen Erinnerungen, die er von dort mitgebracht hat. Schnell, plötzlich genug trat das Projekt an ihn heran: am 2. September 1887 wurde er damit bekannt und am 16. Oktober schon folgte die Abreise.

Die Hauptsache der künstlerischen Ausbeute dieser Indienfahrt hat Woldemar Friedrich in einem grossen, bei Adalbert Fischer in Leipzig erschienenen Prachtwerke «Sechs Monate Indien» niedergelegt, das dem Veranstalter der Reise, dem Herzog Ernst Günther, gewidmet ist. Wer die Originale zu sehen bekam, wird freilich, trotz der Sauberkeit der meisten Reproduktionen, einen ganz anderen Begriff von der wahrhaft riesigen Arbeitsleistung des Malers, von seinem frischen, freudigen Erfassen von Natur und Leben bekommen, als ihn die Illustrationen des Prachtwerkes geben können. Es fehlt eben doch die Farbe — und sie fehlt auch auf den farbigen Nachbildungen der reizvollen und mit hoher Gewissenhaftigkeit gemachten Studien. Vieles ist ja naturgemäss auch im Format zu stark reduzirt, um einen vollen Begriff der Originalarbeit zu gewähren.

Bekanntlich gibt es der illustrirten Reisewerke genug. In den Auslagen unserer Buchhändler wimmelt es von

Bänden, auf deren Umschlag schwarze und braune Teufel, mit den abenteuerlichsten Gewaffen umhertanzend abgebildet sind, in alle Winkel des Erdkreises führt uns die Erzählerkunst der Reisenden und die Phantasie der Illustratoren. Die Phantasie — ja da liegt's! Sie haben nur recht selten das, was sie abgebildet haben, auch mit künstlerischem Auge gesehen, und der Bilderschmuck, den die Verleger für ihre Reisewerke «machen lassen», hat nicht oft wahrhaft künstlerischen, noch weniger oft wissenschaftlichen Werth und noch seltener kann er sich beider Werthe zugleich rühmen. Da wird nach Photographien, flüchtigen Skizzen, meist nur nach dem Texte der Reisebeschreibung selbst der «Bilderschmuck» hergestellt und dann von gläubigen Lesern als die baare Natur angestaunt und studirt.

Woldemar Friedrich's Bilder, die dem von E. v. Leipziger geschriebenen Reisewerke «Sechs Monate Indien» eingefügt sind, geben nun freilich etwas ganz Anderes als Illustrationen im banalen Sinne. In durchaus freier künstlerischer Weise schildern sie die Eindrücke, die ein Maler von Gottes Gnaden an den herrlichsten Orten der Welt empfing, ein Maler, dessen Können jeder Aufgabe gewachsen war, der das bunt abwechselnde Menschenvolk, die fabelhaften alten Bauten und die pittoresken Schönheiten tropischer Natur in gleich meisterlicher Weise festzuhalten wusste. Oft sind es flüchtige, mit wenigen Strichen ausgeführte Skizzen, die er uns zeigt, oft fertige Bilder, oft fleissig ausgearbeitete Studien — immer aber empfängt man davon den Eindruck des unmittelbar in der Natur Gesehenen; die Sachen, so malerisch und pikant sie gearbeitet sind, verrathen auf den ersten Blick den Werth ihrer dokumentarischen Richtigkeit — es muss hier gestattet sein, diese nüchternen Worte auch für echte Kunstwerke anzuwenden, denn deren Bestimmung macht, dass jener Begriff hier zu etwas sehr Wesentlichem wird. Das befriedigt den Leser doch noch ganz anders, als etwa die Zugabe photographischer Abbildungen. Des Künstlers eigene Seele, sein Humor, seine Beobachtungsgabe erzählen mit, sein Autogramm gibt die Bürgschaft, dass das Wunderbare wirklich so aussieht, wie wir es dargestellt finden. Von der ermüdenden Gleichförmigkeit, oder besser von der Ermüdung durch die Gleichförmigkeit der Arbeit, die sonst massenhaften Illustrationen eines Werkes unfehlbar anhaftet und ihnen etwas Unlustiges, etwas von mühsam gethaner Pflicht verleiht, ist an Friedrich's Zeichnungen zu dem Reisewerke wahrlich nichts zu spüren. Was er sah und zu schildern hatte, das hätte er sich gewiss genau so angesehen und

genau so geschildert, wenn ihn der Hintergedanke, Illustrationen schaffen zu müssen, nicht geleitet hätte; er hat gearbeitet als ein schönheits- und arbeitsfroher Künstler, der ein Wunderland durchreist und auf Schritt und Tritt Stoff für seine Mappe findet. Dazu kam bei einer Reise, die Dreie in enger Gemeinschaft durchführten, der intime Contakt mit den Eindrücken des Erzählers, der den Zeichnungen Friedrich's besonderen Werth leiht. Ohne Absichtlichkeit, die stören würde, einen sich Text und Bilder zu einem Ganzen von hoher Anschaulichkeit, von einer Anschaulichkeit, die in jedem nicht phantasiearmen Menschen wahre Sehnsucht wecken muss nach jenem Theil der Erde, den die Beiden in ihrem gemeinsamen Werke schildern.

Wollen wir hier den Werken des Künstlers folgen, so halten wir uns am besten an die Gedankenfolge des Erzählers, und mit dessen Worten sei zunächst die Reisegruppe gekennzeichnet, der unser Künstler angehörte:

«Wenn auch überseeische Vergnügungsreisen in unserer weltfahrenden Zeit nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, so war doch unser hauptsächlich für Sport und Jagd dem shining east zusteuerndes Trifolium ungewöhnlich zusammengesetzt: ein Prinz, ein Maler und ein Offizier, oder, um mich deutlicher auszudrücken, der Herzog Ernst Günther zu Schleswig-Holstein, der Professor Woldemar Friedrich und der Schreiber dieses (E. von Leipziger).» Herzog Ernst Günther gilt als liebenswürdig heiterer Offizier und Sportsmann, vortrefflicher und passionirter Jäger, als charmanter Cavalier, der in ungezwungener Form stets die Geselligkeit zu beleben und sich überall beliebt zu machen weiss. Baron von Leipziger erwies sich auf der Reise als umsichtiger und praktischer Offizier, der für Alles Interesse zeigte, auch für die künstlerischen Seiten in Fragen der Expedition, sich leicht und schnell in englische Sprache und Gewohnheiten einarbeitete und mit grossem Gleichmuth und gleicher Ruhe allenthalben die Honneurs machte.

Aus dem Hafen von Triest fahren die drei Reisenden ab und gelangen ohne irgend welche Fährnisse übers Meer zum dunklen Erdtheil. Das Erste, was der Erzähler der Reise von seinem malenden Genossen auf der Indienfahrt zu erzählen hat, datirt aus Port Said und klingt wohl bezeichnend genug für das Künstlerblut, das in den Adern Friedrich's rollt. Der Verfasser erzählt, was für schlechte, schundige Waare in den Bazars dieser Stadt lagert, und fährt dann fort: «Und doch ging einer von uns, der

Maler, sobald er den Fuss auf das Land gesetzt, mit der Gier eines Ausgehungerten auf den Bazar kaufen, doch — zu seiner Ehre sei es gesagt — nicht nach Curiosities stand sein Sinn, sondern nach Kleidern, Schuhen, Wäsche und was sonst der Culturmensch zum Schutz seiner sterblichen Hülle braucht. Denn stolz und grossartig, wie ein König, oder wie der selige Diogenes, war er unter Zurücklassung seines gesammten Reisegepäcks, welches eine wahre Muster-Tropen-Ausgemachten Kleidervorrath und sorgfältig ausgewählten Mal- und Zeichenutensilien bestand. In Wien, im Hôtel eingetroffen, gab der Künstler die Weisung, dass die Koffer am nächsten Morgen mit des Herzogs Gepäck zum Südbahnhof gehen sollten und begnügte sich mit der Reisetasche. Früh Morgens ging es Hals über Kopf zur Bahn — und in Triest machte Herr Friedrich die überaus angenehme Entdeckung, dass des Herzogs Jäger seine zwei Koffer nicht mitgebracht hatte. Zeit genug, auf das

rüstung enthielt, an Bord gegangen, omnia sua secum portans. Omnia sua bestand denn, abgesehen von dem, was er anhatte, aus einem Tropenhelm, einem Regenschirm und einem Revolver! Genial liebe ich den Künstler!» So ganz aus der Leichtherzigkeit eines sorglosen Künstlers heraus war nun diese Abreise ohne Gepäck freilich nicht entstanden. Im Gegentheil; in zwei herrlichen Lederkoffern hatte Friedrich die schönste Reiseausrüstung mitgenommen, welche aus einen in Loden

Nachschicken zu warten, war nicht und so trat de · der Maler seine Reise kühn ohne Gepäck an. Das Nöthigste für die Seereise konnte in Triest noch schnell erworben werden. Die schönen Koffer erhielt ihr Besitzer erst kurz vor Weihnachten in Madras und konnte nun mit seinen schönen neuen Reisekleidern den Gefährten imponiren. — Auf Grund der durch das erzählte Missgeschick gemachten Erfahrungen räth der Künstler übrigens jedem Indienfahrer, von Hause nur das Nöthigste

Woldemar Friedrich pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Strassenscene in Madras.

mitzunehmen und das Uebrige immer an Ort und Stelle zu ergänzen — eine Wahrheit, die sich allerdings auch schon bei kleineren Reisen bestätigt.

Die künstlerische Thätigkeit Woldemar Friedrichs begann sofort mit der Ausfahrt. Da stellt er zunächst sich und seine beiden Reisegenossen im Bilde dar, er schildert die Gesellschaft an Bord des Lloyddampfers, der die Fluthen des mittelländischen Meeres durchschneidet, den Suezkanal, dessen triste Einförmigkeit auf seinem Bilde nur durch die Silhouetten einer Kameelkarawane exotischen Charakter bekommt. In sehr lebendiger Gruppe sehen wir dann die drei Reisenden hoch zu Esel, gefolgt von bettelnden und krakehlenden Eseltreibern durch die Strassen von Kairo traben, erblicken sie auf einem andern Blatt in einem gottverlassenen Stationsnest der arabischen Wüste. Es ist bewundernswerth, mit welcher Gewissenhaftigkeit Friedrich jede kleine Episode der Reise, welche die Möglichkeit zum Zeichnen bot, auch in sein Skizzenbuch eintrug und wie echt künstlerisch dabei immer der Stimmung des Augenblicks Rechnung getragen ist. So hat er bei der Fahrt durch das rothe Meer — jeder Indienfahrer denkt nur mit Schaudern dieser Reisestrecke — eine Skizze vom Deck des Dampfers aufgenommen, sehr ähnlich der, welche er auf der Fahrt von Triest nach Aegypten entwarf. Aber selbst in der verkleinerten Reproduktion erkennt man den Unterschied der Stimmung, man fühlt bei ersterem Bilde, das bei hellstem Vollmond dargestellt ist, die sengende Hitze, welche über dem rothen Meer liegt, wie man beim Ansehen der anderen Zeichnung kühle erfrischende Seeluft zu athmen meint.

Endlich ist das rothe Meer durchfahren, die Gesellschaft landet in Aden und der Künstler findet die erste Gelegenheit, exotische Menschen zu konterfeien: eine Heerde lustigen braunen Gesindels, das im Wasser schwimmend das Schiff umschwärmt und — natürlich! — bettelt. Auch eine Ansicht der Citadelle von Aden fand Raum in des Künstlers Skizzenbuch. Malerisch ist das klobige, eckige, alte Gemäuer nicht, aber um der Gegensätze willen verdient es wohl einen Raum in der reichen wechselvollen Bilderreihe, die bald mit prächtigen, farbigeren Szenerien einsetzt. Denn die Reisenden nahen dem Ziele ihrer Reise:

«Die Sterne erlöschen und silberfahles Frühlicht breitet sich über der glatten See aus. Eine unruhige Bewegung herrscht heute früh an Bord. Man fühlt einen grossen Moment herannahen. Suchend schweift das Auge über die Meeresfläche, über die jetzt ein rosiger Schimmer, «zart wie das keusche Roth auf Mädchenwangen», fällt. Da — im Osten — vor der aufgehenden Sonne, der wir entgegen eilen, tauchen scharf gezeichnete Konturen empor — es ist kein Zweifel mehr, es sind die Gebirge der Malabarküste, es ist das ersehnte Wunderland Indien, welches dort aus dem Meere heraufsteigt».

Bombay! Jetzt bekommt der Maler erst Arbeit, die ihn freut, jetzt erst hat er eine fremdartige und wunderbare Welt zu schildern, in der Menschen und Thiere, Bauten und Bäume gleich reizvoll und pittoresk sich seinem Pinsel darbieten. Das bunte Leben der indischen Millionenstadt hält er zunächst in einem fesselnden Strassenbild fest; die wunderliche, aus europäischen und orientalischen Motiven zusammengestoppelte Architektur der Prachtbauten, die schlichte Zweckmässigkeit der Privathäuser (Bungalows), das Volk der Strasse, Alles wird in markigen Strichen wiedergegeben und in jedem dieser Bilder und Bildchen ist ethnographische Genauigkeit mit malerischem Geschmack gepaart. Auch in jedem Staffagefigürchen ist überraschende Charakteristik und der Künstler zeigt für Rasseneigenthümlichkeiten einen ganz besonders scharfen Blick. Er hat

einen der indischen Diener abkonterfeit, welche gleich nach der Ankunft in Bombay vom Herzog angeworben worden und die Herr v. Leipziger, wohl nicht wegen der Hautfarbe allein, als dunkle Ehrenmänner charakterisirt, ein richtiges Spitzbubengesicht, intelligent und verschlagen. Vorzüglich gekennzeichnet ist die Gestalt eines Kakibowa (Fakir) in ganzer Figur. Ein hagerer Riese, zäh und dürr wie eine Liane, wirre, verfilzte Haarsträhne wie Schlangen um das Haupt, behangen mit allerhand phantastischem Zeug, der «Asket von Beruf», wie er im Buche steht. Diese Fanatiker gehören wohl zu jenen Erscheinungen des Orients, die den Europäer am stärksten interessiren und der Künstler stellt uns in seinem Werke noch mehrere dieser Typen vor. Als Bild und als Schilderung gleich fesselnd und verwunderlich ist wohl die Darstellung eines Fakirs von Mandvi, der Hafenstadt von Cutch. Friedrich's Reisegefährte schreibt über die sonderbaren Heiligen: «Die Mitglieder einer dort häufig vertretenen Sekte verbinden sich Mund und Nase mit einem Gazetuch und fegen fortgesetzt den Weg vor ihren Füssen mit einem Wedel, um kein Insekt zu verschlucken oder zu zertreten. Unter einer weit verästeten Banane hatte sich ein Fakir etablirt, der das Gelübde ewigen Stehens abgelegt hatte — wie unsere Begleiter behaupteten, — um durch dieses Martyrium eine ihm vom Rao verweigerte Gnade zu ertrotzen. Da dem Biedermann aber schliesslich das ewige Stehen über die Kräfte seiner Beine gegangen war, so hatte er an den Aesten eines Baumes einen Sack nach Art einer Hängematte befestigt, in den er sich mit den Achselhöhlen hineinhängte. So stand er halb hängend auf der Erde und erfüllte sein Brahma gefälliges Gelübde. Heiterer wirkte eine profane Gruppe, die sich in nächster Nähe dieses Märtyrers gesammelt hatte; ein Improvisator hielt in laut singendem Ton poetische Vorträge. Er trug eine mit bunten Lappen behängte Stange im Arm, um sich bemerklich zu machen. Auch uns widmete er einen wahren Strom von Versen aus dem nie versiegenden Quell seiner Poesie, während der Professor ihn und den Fakir skizzirte.» Die beiden curiosen Gesellen hat denn auch der Pinsel des deutschen Malers offenbar mit photographischer Treue auf sein Skizzenblatt gebannt, zwei Figuren, wie sie wohl noch nicht oft der Kunst eines Europäers zum Modell gedient haben.

Eine kleine aber überaus eindrucksvolle Zeichnung, mit dem Orte Bombay bezeichnet, führt die Unterschrift «Vor den Towers of Silence», den Thürmen des Schweigens. Die Skizze hat der Künstler von den Fenstern des Cumballa-Hôtels aufgenommen. «Thürme des Schweigens» heissen die seltsam schauerlichen Begräbnissstätten der Parsi, welche Letzteren bekanntlich das reine Element des Feuers nicht durch die Zumuthung, die Cadaver der Todten zu verzehren, beleidigen wollen, sondern die Leichen auf einsam gelegenen Thürmen aussetzen, wo ein Volk riesiger und unersättlicher Geier in Bälde die Ueberreste der Gestorbenen verzehrt. Die Todtenvögel waren frech genug, auch auf den Fenstergesimsen des Hôtels Platz zu nehmen.

Auch ein Bild der «Oper» von Bombay fehlt nicht in der buntabwechslungsvollen Reihe; es zeigt uns einen Schwarm auf dem Boden kauernder Mädchen, welche «ebenso unverständlich wie langweilig eine Art Ouvertüre» sangen. Das Stück selbst hielten die deutschen Besucher nicht bis zum Schlusse aus, denn so ein Stück dauert drei bis vier Abende von vier bis sechs Stunden, also genau so lang wie die Wagner'sche Nibelungentetralogie. Noch bessere Motive boten dem Zeichner die Felsentempel von Elefanta, einer Insel, die ihren Namen von einem riesigen Steinelefanten trägt, der längst verfallen und nur mehr in kümmerlichen Ueberresten in den Viktoriagärten zu Bombay vorhanden ist. Auch von den Tempelhöhlen existirt Vieles nicht mehr. Manches ist leider von den Europäern bis zur Unkenntlichkeit zerstört, doch zeugen die Reste noch von der verschwundenen Pracht einer Gigantenschöpfung, wie sie sich auf Erden nicht wiederfindet.

Von Bombay aus fuhren die Reisenden nach Bichapur, Raichur und Tanjore. Ersteres ist der einstige Hauptsitz der Mogulnherrschaft in Centralindien, eine Stadt, die früher im üppigsten Glanze des Orients erstrahlte. Heute liegen zwischen den verfallenden Prachtbauten der Moscheen, Wasserwerke, Paläste und Mausoleen vier oder fünf elende Hindudörfer. Hier hat Professor Friedrich namentlich Bilder jener herrlichen Bauten, Muster indischen Stils, in sein Skizzenbuch gebannt, so eine Ansicht der phantastisch reichen Moschee Ibrahim Rosa. In Tanjore nahm er die grosse Pagode auf, eine der ältesten Pagoden Südindiens, mit ihrem steilen Pyramidenaufbau, wohl Manchem schon aus anderen Abbildungen bekannt. Vor der Pagode sehen wir in einem für die Dimensionen dieses Thieres viel zu kleinen Tempelbau die Statue eines riesigen steinernen Kalbes. In zahllosen Wiederholungen findet sich, der beigegebenen Beschreibung nach, die wunderliche Thierfigur in der Nachbarschaft des Tempels. Im Hintergrunde des Hofes aber erhebt sich stolz die tausendjährige Pagode, über und über bedeckt mit Reliefs und geschmückt mit Thierfiguren, die wie an alten gothischen Bauten in grotesker Bewegung weit hinausspringen». Als die Nacht hereinbrach, hatten die Reisenden das seltene Schauspiel, die zahllosen Etagen des Riesenbaues beleuchtet zu sehen, und auch diesen Anblick hat der gewissenhafte Chronist in einer Skizze verewigt. Das Innere der Pagode hatten die Europäer nicht betreten dürfen und der Maler darum auch nicht darstellen können, dafür aber bietet er uns ein sorgsam ausgearbeitetes Bild aus dem Interieur des Buddhatempels in Kandy auf Ceylon. Nach dieser Insel

führte die Herren zunächst die Reise. Auch hier fand der Künstler die reichste Ausbeute, seltsam geformte Boote mit Ausliegern, Typen von Culi's, Bonzen, Singhalesen, prächtige Landschaftsbilder fanden Raum in seiner Mappe. Er schildert eine Wagenkarawane in reizvoller Gebirgslandschaft, die Jagdgesellschaft in einem Urwald von phantastischer Ueppigkeit der Vegetation und Anderes.

Ganz besonders fesseln unser Interesse zwei Ansichten vom sagenumwobenen Adamspick, dem Berge, auf dessen Gipfel der Besteiger je nach seiner Religion die Fusstapfen Adam's, Buddha's oder Mohamed's sucht. Friedrich hat den kleinen, malerischen Buddhatempel gezeichnet, der den Gipfel des vielbewallfahrteten Berges bezeichnet und auf einem anderen Blatt eine seltsam grossartige optische Erscheinung festgehalten, den wunderbaren Kegelschatten des Berges, der bei Sonnenaufgang zugleich mit dem Erstrahlen des Tagesgestirnes in die Höhe steigt. Man wird wenige Künstler von so eminenter Vielseitigkeit finden, wie sie Woldemar Friedrich hier zeigt, Landschaft und Architekturbild, Thiere, Porträts, Sport — Alles ist ihm geläufig und bei Allem ist er wieder ein Anderer, nie sich wiederholend, nie monoton. Man sieht an dieser erstaunlichen Bilderfülle so recht, was ein schönheits-

Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Leibwache des Maharadjah von Káthiáwar.

kundiges Malerauge geniessen mag auf einer solchen Reise, die schon den Laien so oft mit wortlosem Staunen erfüllen muss über die Wunder dieser Erde. Aus den Bildern Friedrich's und aus den begleitenden Worten des Buches, das, nebenbei gesagt, im frischesten, farbigsten Stil geschrieben ist, erhält man einen Begriff von der fabelhaften Fülle tropischer Vegetation, welche diese

gottbegnadete Insel überzieht. Der Erzähler versichert denn auch, dort das Schönste bewundert zu haben, was die reiche Natur auf diesem Planeten geschaffen hat.

« Madras und Haidarabad » ist der nächste Abschnitt des Buches überschrieben. Die erstere Stadt, lang hingestreckt an der kahlen, flachen Coromandelküste, ist nüchtern und bot dem Maler wenig Anregung, wenn er auch als Reisender dort genug des Interessanten und Anregenden zu sehen bekam. Uebrigens hat Friedrich auch der Umgebung dieser Stadt etliche malerische Seiten abgewonnen und dazu bietet er uns einige originelle Schilderungen des Volkslebens und einzelner Typen. Auch dem Polospiel sind verschiedene aus Madras datirende Blätter gewidmet, dem Lieblingszeitvertreib der in Indien lebenden englischen Gentlemen. « Polo » ist bekanntlich ein zu Pferde — auf kleinen, flinken Ponnies — betriebenes Ballspiel, das geschickte und muthige Reiter verlangt und ebenso kostspielig, als gefährlich ist.

Von Madras aus wurde ein Abstecher nach dem schönen Haidarabad, der Hauptstadt des unabhängigen, mit dem Kaiserthum Indien nur durch eine Convention verbundenen Mohamedanerreiches gemacht und hier bekamen die Reisenden so recht die ganze Pracht des

Wunderlandes zu sehen. In einem vollkommen durchgearbeiteten, reizvollen Bilde hat W. Friedrich eine der Hauptstrassen von Haidarabad geschildert, welche von der Residenz des britischen Ministerresidenten in die eigentliche Stadt führt. Im Vordergrunde steigt ein prunkvoller indischer Bau mit verschnörkelten Thürmchen empor und unten entrollt sich das bunte Strassenleben Haidarabads, das ausserordentlich mannigfaltig und farbenprächtig ist. «Da drängen sich Fussgänger aller Rassen, Sänften mit Vornehmen und Frauen, Ochsenkarren, elegante Equipagen mit spektakelnden Dienern und Vorläufern, dazwischen Büffel, Kameele, Elefanten; unter der unzähligen Menschenmenge fallen auch viele Bewaffnete auf, was man in den Städten Indiens sonst nicht zu sehen bekommt.» Ein anderes Bild zeigt uns einen Blick von der «Residency» aus, eine ziemlich öde, wunderliche Landschaft an der Stadtmauer mit zahllosen Wassertümpeln und Mauerresten. Auch den Nizam, den Selbstherrscher von Haidarabad finden wir in dem Buche abkonterfeit, einen noch jungen Mann, bis auf ein kleines, mit goldener Aigrette geziertes Käppchen vollkommen europäisch gekleidet; er sieht hochmüthig und müde zugleich aus. Dann sehen wir indische Waffenhändler, die Szene eines Waffenkaufes in der «Residency», eine Elefantenbatterie bei der Uebung, den Palast des Nizam, den Teich vor der grossen Moschee von Haidarabad u. s. w. Ein paar Skizzen schildern den national-arabischen Sport «Sheepcutting». v. Leipziger schreibt dazu: In der Mitte eines Rasenplatzes wird ein schwarzes Schaf aufgehängt, das der in wilden Lançaden vorüberjagende Reiter mit dem Säbel durchtheilen muss. Es ist dies ein besonders beliebter Sport der eingebornen Offiziere, die mit grosser Kraft und Eleganz das Schaf mit einem Säbelhieb total halbiren. Zu einer ganzen Reihe fesselnder Schilderungen gibt der Aufenthalt in Haidarabad unserm Künstler Anlass. Auch von einer in der Steppe nördlich von Haidarabad unternommenen Antilopenjagd mit dem Jagdleoparden, dem Tschitah, weiss er zu erzählen; ein grosses farbiges Vollbild des Indien-Werkes zeigt uns

das Halali der aufregenden Jagd, eine kleinere Skizze den originellen Karren, auf dem der Leopard durch Zebus zum Jagdgebiete gefahren wird. Am Abend des Jagdtages wohnten die drei Reisegefährten einem Feste bei einem der Grossen des Reiches ‚Salah Young' bei, einem Feste, das an Pracht alles vorher Gesehene übertraf. Nach dem Diner produzirten sich vor den Gästen ein halbes hundert Tänzerinnen, Nautch girls, von den Europäern gewöhnlich Bajaderen genannt. «Die begleitende Musik war monoton, der nimmer enden wollende Tanz bestand eigentlich nur in graziösen Bewegungen der Hand- und Fussgelenke und die zierlichen Figuren waren unter einer Unlast schwerer Kleider verdeckt.» So stellt auch Friedrich die Szene anschaulich dar. Was sich der Europäer gewöhnlich unter Bajaderen vorstellt, entspricht also anscheinend wenig der Wirklichkeit. In einem grösseren Bilde aus Benares hat der Künstler übrigens ebenfalls eine tanzende Bajadere dargestellt; auch hier erscheint die Tänzerin mit einer drückenden Last reichbestickter Gewänder behangen.

Im Allgemeinen fand Friedrich weniger Gelegenheit, die Frauen Indiens zu studiren als für ihn und die Freunde seiner Kunst wünschenswerth war. Da ein grosser Theil der indischen Frauen der mohamedanischen Religion angehört, sind sie meist tief verschleiert, oder ganz unsichtbar. Die Frauen der Vornehmen kommen kaum aus den für sie eingerichteten Theilen der Paläste oder Häuser. Die Frauen der niederen Kasten, die in den Städten überall sich ganz ungenirt zeigen, fand der Maler im frühen Alter oft sehr schön gewachsen und durch schöne, dunkle Augen und kleine, graziöse Extremitäten, besonders Hände, ausgezeichnet. Das Hauptgewand der Frauen ist das 9 m lange Sari, in das sie ihren Körper ungemein anmuthig zu hüllen, d. h. zu «wickeln» wissen. Doch war die Art, wie sie dies Gewand anlegen, für Woldemar Friedrich ungemein schwierig zu studiren. Obgleich er viele solche Stoffe gekauft hatte, konnte er doch keinen seiner Diener bewegen, ihm das Anlegen des Sari zu zeigen. Es gilt als unstatthaft, ja als entehrend, Frauengewänder anzuziehen. So steht man dort überall, wenn man Land und Leute studiren will, vor hemmenden Anschauungen, die auch die vielen Kasten unter sich auf's Strengste trennen. — —

Reichste künstlerische Ausbeute brachte der Jagdausflug in die Berge von Travancore, den die Expedition, nachdem sie zu Neujahr nach Madras zurückgekehrt war, von dort aus unternahm. Zunächst ging es nach Madura, der politischen und religiösen Kapitale Südindiens. Eine Skizze aus der grossen Pagode von

Madura, einem Tempel, welcher die Ausdehnung einer kleinen Stadt hat, sieht sich an wie eine phantastische Märchencomposition, wie ein Bild aus einer prunkvollen Feerie. Riesenhafte Reitergruppen mit sich bäumenden Pferden bilden die Träger der Decke eines Raumes, den eben ein religiöser Aufzug mit Sänften, Elefanten und Musikern durchschreitet. Der Hauptbestandtheil der grossen Pagode ist die «Halle der 1000 Säulen» — eigentlich sind es 997 — welche vollkommen unregelmässig, aber doch äusserst harmonisch gruppirt sind. Was die Reisenden nach dem Berichte ihres Chronisten bei einem nächtlichen Besuch in dem riesenhaften Tempelbau sahen, war ein Stück «Tausend und eine Nacht.»

Von Madura, der Pagodenstadt aus ging es zur Jagd in den Waldgebirgen von Travancore, wo die Europäer erst so recht mit der üppigen Schönheit der indischen Natur Bekanntschaft machen und ihren sportlichen Reisezweck nach Herzenslust erfüllen konnten. Sie sahen den Urwald mit seiner exotischen Blüthenpracht und Gethier aller Art, das unsereins sonst nur hinter den Eisenstäben der Menagerien und zoologischen Gärten zu Gesichte bekommt. Sie sahen Büffel- und Elefantenheerden in Menge und schossen auch manches Stück des seltenen Wildes. Von Wald und Wild der Berge von Travancore hat Friedrich treffliche malerische Schilderungen gegeben, groteske Brücken und Baumhütten, Bilder von der Reise in wunderlichen Ochsenkarren, Trägertypen, einen Flussübergang, Kindergruppen, Jagdscenen, Details aus der üppigen Vegetation des Urwalds, alles Erdenkliche hielt er mit Stift und Pinsel fest, verschiedene Lagerplätze der Jagdexpedition, Camp Bodanai Bametu und Camp Ootomanshola hat er mit besonderer Liebe im Bilde dargestellt. Camp Ootomanshola, wie wir es vom Künstler dargestellt sehen, liegt im Süden der Berge von Travancore, an der Malabarküste.

«Es ist eigentlich Station für den Beamten, der die Landgendarmerie zu beaufsichtigen oder die Cardamumpflanzungen zu revidiren hat, respektive die dort thätigen Arbeiter controllirt. Die Station besteht aus einem steinernen Hause mit der nothdürftigsten Einrichtung und Schilfhütten für die Eingebornen. Man sieht zwischen den Hütten Rauch aufsteigen, denn es ist früher Morgen und die Leute kochen ihr Frühstück. Beim Strahl der Frühsonne hallen sich die aus den weiten Waldthälern und den mit mannshohem Gras bestandenen Flächen aufsteigenden Nebelmassen zu Wolken, die aber in kurzer Zeit sich feierlich immer mehr zurückziehen, sich auflösen, und niemals in diesen ganzen Monaten des Winters Niederschläge geben. Die Niederlassung liegt auf einem Hochplateau mitten im Waldgebirge,

Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Camp Ootomanshola in den Bergen von Travancore.

der Wald mit den riesigen hochstämmigen Bäumen, zeigt jetzt, im Januar, die schönsten Farben, da die neuen Blätter vieler Bäume als orangegelbe oder leuchtend rothe Spitzen sich zwischen den alten, nicht abgefallenen, dunklen durchdrängen und, je nach ihrem Entwicklungsstadium, ganze Baumgruppen aus der Landschaft roth heraus leuchten lassen. Es sind hier gesuchte Jagdgründe, denn von der Hütte aus sahen wir oft des Morgens auf der nächsten Grasfläche Elefanten zu Dreien, zu Vieren, ja selbst zu Sieben grasen. Erst vor der steigenden Sonne zogen sie sich ins Dickicht zurück. Auch der grosse Sambar (Hirsch) war häufig zu beobachten. Der wilde Büffel, von den Engländern Bison genannt, ein Thier mit ausserordentlich starkem, schwerem Gehörn, ist in grösseren Trupps zu treffen. Starke Bullen sieht man einzeln. In den höheren Regionen dieses Gebirges leben Heerden von Ibex (Bergziege). Seltener ist der Tiger, der schwarze Panther und der gefürchtete Bär. Schwarze Affen, Tauben und der Dschunglcoq, der Vater unseres Haushahns machen sich im Walde besonders laut bemerkbar. Die zerstreut liegenden Pflanzungen ziehen Cardamum, Kaffee, Thee.» Mit dieser Notiz erläutert der Maler selbst sein Bild des Camp Ootomanshola.

Aller der zahllosen kleinen Skizzen und Studien, welche Jener zwischen die bedeutsameren «Nummern» seines Bildercyclus einstreut, hier ausführlicher zu gedenken, ist leider nicht möglich. Leider — denn gerade diese Kleinigkeiten sprechen eine merkwürdig persönliche

Sprache, die den Beschauer für die Schicksale der drei Reisegenossen lebhaft interessirt. Da sehen wir diese einmal auf der Pürsche auf Bergziegen, ein andermal blicken wir in das Innere eines Farmerhauses, das genau aussieht wie eine Jagdhütte im bayrischen Gebirge, erblicken ein Stück erlegtes Wild mit Treiber und Hund, das Conterfei irgend einer Reisebekanntschaft u. s. w. Einen ungemein pittoresken Anblick gewähren die Schilderung einer Bande von Teufelstänzern und die Einzelstudien zu dieser phantastischen Tänzergruppe. Diese Tänzer, die wahrhaftig aussehen, als seien sie eben dem Reiche Beelzebubs

«Eines Abends bereiteten uns die Shikaris und Djungl-Männer das eigenthümliche Schauspiel des halb religiösen, halb profanen Teufelstanzes. Ein freier Platz vor unseren Hütten diente als Bühne für ihre Künste. Die Scene war fabelhaft malerisch: Der Neumond goss durch leicht verhüllenden Nebel ein gedämpftes Silberlicht, ringsum der Urwald im tiefsten Schwarz, vor uns im Scheine der Lagerfeuer und Fackeln die phantastischen Teufelstänzer. Neun Männer wirkten bei der Aufführung selbst mit, während ein paar andere die grotesken Sprünge auf höchst primitiven Zithern und

entkommen, sind Bewohner der Berge Travancore's, im Süden, an der Malabarküste, südlich der Nilghiri Hills. Für den ausführlichen und langwährenden Tanz, welcher den Fremden vorgeführt wurde, schmücken sich die Darsteller in der denkbar primitivsten Weise. Sie bemalen sich den dunklen, nackten Körper ornamental mehr oder weniger reichlich mit weissem Lehm, Stücke von Affenfell dienen ihnen zum künstlichen Bart — eine Zierde, die ihnen in natura fehlt — Bambusgeflecht und gelbe Chrysanthemen werden als Schmuck verwendet. Herr v. Leipziger schreibt über das eigenartige Schauspiel:

Schalmeien begleiteten und die ganze andächtig im Kreise hockende Menge der Träger unablässig einen monotonen Gesang ertönen liess. Der Held war zum Zeichen seiner hohen göttlichen Abkunft mit einer hohen rothen Mütze und einer Leinwandjacke bekleidet; das Gesicht der Heldin, die übrigens auch von einem Manne dargestellt wurde, war glänzend roth und weiss bemalt, wahrscheinlich, um das edlere Weibliche durch das helle Colorit anzudeuten. Sie trug ein rothes Gewand und war über und über mit den bekannten orangegelben Blüthenguirlanden behängt. Ferner war da ein böser Dämon,

Woldemar Friedrich pinx.

Phot F Hanfstaengl, München.

Nautch girl (Tänzerin) in Benares.

der seinen hässlichen Charakter sofort durch die Schwärze seines Gesichts und das teuflisch Lauernde seiner Bewegungen verrieth, ein Spassmacher von der Seite des guten Prinzips mit bunten Flittern, und eine Anzahl scheusslich herausstaffirter Teufel, die sich aus Thierfellen Bärte gemacht hatten, und als Heergefolge des bösen Dämons wie besessen herumsprangen. Wir verstanden natürlich kein Wort, aber mit etwas Phantasie konnte man sich einen ungefähren Begriff von der Idee des Schauspiels machen.»

Als der ereignissreiche Jagdausflug in die Berge von Travancore zu Ende war, zogen die Reisenden in paradiesischer Gegend «unter Palmen» an der Malabarküste hin, zunächst nach Cottayam. Von der Landstrasse nach diesem Orte hat unser Künstler ein Bild gemalt, das Einem wohl Sehnsucht nach diesem Fleck Erde machen könnte. Von Cottayam aus zieht sich eine 40 km lange Lagune parallel mit dem Meere hin, von diesem nur durch einen schmalen Langstreifen getrennt. Ein Bild Friedrich's zeigt uns die drei Indienfahrer wie sie durch dieses «Backwater» hinfahren auf dem Deck eines «Cabin-boat» mit eingebornen Ruderern. Ein wunderbarer Sonnenglanz liegt auf dem Wasser, das der Kiel des elegant geformten Bootes durchschneidet.

Cotchin, wo einst Marco Polo als erster Europäer in Indien landete und Vasco di Gama's Grab liegen soll, und Calicut wurden nur besucht und überall nahm Friedrich reizende Skizzen mit; dann ging die Fahrt nach Bombay zurück, wo die Reisenden ihre durch das Trapperleben in den erwähnten Jagdgebieten stark mitgenommene Ausrüstung ergänzten. Sie waren jetzt Gäste des Herzogs von Connaught, der in den Wintermonaten auf einem Rasenplatz an der Bay sein Zeltlager aufschlug, ein Lager, das freilich mit allem erdenklichen Comfort ausgestattet war und Unterhaltungen der mannigfaltigsten Art bot. Auch von diesem im Schatten mächtiger Bäume liegenden Zeltlager gibt uns W. Friedrich ein Bild.

Von Bombay aus brachen die drei Europäer zu einem neuerlichen Jagdausflug in ein selten besuchtes Revier auf, die nordwestliche Küste in die Gegend der grossen indischen Wüste. Als Gäste des Rao's in Bhooj (Cutch), eines Fürsten, dessen interessante Erscheinung Friedrich's Stift ebenfalls in markigen Zügen festgehalten hat, erlebten Jene allerhand anregendes Jagdvergnügen, z. B. ein pig sticking, eine Wildschweinjagd zu Pferde mit langen Bambuslanzen. Auch von dieser exotischen Jagd hat der Maler eine charakteristische Skizze aufgenommen, ebenso von einer unter originellen Umständen unternommenen Pürsche auf Gazellen. Aber noch edleres Wild war der Flinte der Jäger vorbehalten. Auf der Káthiáwarhalbinsel, westlich von Cutch liegt ein ungeheurer Wald, die einzige Stelle in Indien, wo noch Löwen vorkommen. Auf dem Wege nach jenem

Wald begegnet den Jägern eine Gruppe, welche dem Maler Stoff zu einem reizvollen Bilde geliefert hat. Hören wir zu dem Bilde wieder den Chronisten der Reise:

«Die einzigen lebenden Wesen, denen wir unterwegs begegneten, waren eine Frau mit drei Kindern, die sich wahrscheinlich auf dem Heimwege zu ihrem irgendwo im Walde versteckten Dorf befanden. Den kleinsten, nackten Jungen trug die Mutter auf der Hüfte, die beiden älteren trollten auf einem Büffel hinterdrein. Scheu, das Gewand halb vor das Gesicht gezogen, streckte sie uns die Hand des Jungen entgegen, der diese Geberde durch das übliche leise «Backschisch Sahib» verdeutlichte.

In dem erwähnten Walde schoss der Herzog Ernst Günther einen Löwen und sein malender Reisegenosse hat die Heimkehr von der Löwenjagd verewigt, wobei wir die majestätische Jagdbeute auf den Rücken eines Kameels gebunden sehen. Damit war, zumal der Aufenthalt in jenem dürren und heissen Waldgebiete nicht sehr angenehm war, zunächst der Ehrgeiz der Jäger gestillt und sie kehrten zurück. Bei der Annäherung an die Hauptstadt Júnágadh, nach langer Fahrt durch den vertrockneten Wald und die staubige Sandöde, bog ihr Wagen auf ein einzelnstehendes Haus ein, das Rasthaus für Fremde, das auch ihnen zum Aufenthalt dienen sollte. Vor dem Hause stand die uniformirte Musikbande des Maharadjah von Káthiáwar, welche die Fremden mit «God save the Queen» bewillkommte. Auf der andern Seite der Strasse war eine kleine Musikbande aufgestellt, die einen ungemein farbenprächtigen Anblick bot — so farbenprächtig, dass Friedrich wieder nicht umhin konnte, ihn im Bilde festzuhalten. Es waren etwa 15 ganz dunkle Männer in scharlachrothem Rock, orangengelben Turban und weissen Beinkleidern, die auf Grauschimmeln sassen, deren Geschirr theilweise reich mit Silber beschlagen war. Der Erste schlug zwei Kesselpauken, deren violettblauer, silbergestickter Behang bis zur Erde reichte, der Zweite schwenkte die grünrothe Fahne, während die übrigen nicht ohne grosse Mühe ihre feurigen Pferde in nothdürftiger Paradestellung zu halten bestrebt waren. Echt orientalischer Prunk, der wohl unseren europäischen Begriffen vom Glanz der Höfe indischer Fürsten entspricht, empfing die fremden Gäste auch im Palast.

Auf der Rückreise über die Halbinsel nach Calcutta an der Station Ahmedabad erreichte die deutschen Wanderer eine Nachricht, die damals den ganzen Erdkreis erschütterte; mit dürren Worten meldete der Telegraph das Hinscheiden Kaiser Wilhelm's I.

Der Aufenthalt in Calcutta gab dem Künstler wenig Stoff zum zeichnen — das Bemerkenswertheste, was er aus dieser Gegend mitbrachte, ist wohl eine Ansicht des himmelhohen, beängstigend hoch aufragenden Kintschinjinga. Um so reicher war die Ausbeute in Benares, dessen berühmtes «Dassameth Ghat» — von englischen Künstlern oft und mit Vorliebe gemalt — mit allen Einzelnheiten dargestellt wurde. Eine farbige Reproduktion der wunderbar pittoresken Ansicht ist dem Indienwerke beigegeben, eine Nachbildung ziert auch dieses Heft. Professor Woldemar Friedrich sagt uns über dieses wundersame Bild: «Der Ort ist das Gangesufer, an dem sich breite Treppenanlagen hinziehen, auf welchen man von den zahlreichen Palästen und zahllosen Tempeln niedersteigt. Jeden Morgen baden hier Tausende von Menschen in dem heiligen Strome. Hunderte von geflochtenen Schirmen sind aufgestellt,

um schattige Plätzchen zum Ruhen zu geben. Auf die Stufen werden die nassen Gewänder zum Trocknen ausgebreitet, mit welchen die Frauen in's Wasser steigen, und die sie sehr geschickt und dezent mit trocknen vertauschen. Die Männer hocken meist nackt unter den Schirmen und verrichten mit zur Sonne gewandtem Gesicht ihr Gebet im Wasser, dazwischen fahren Boote aller Art, auch schwimmt ab und zu eine noch mit Blumen bekränzte Leiche vorüber, denn als das höchste Glück für den Inder gilt es, in den Wellen des Ganges gebettet zu werden und wenn das auch von der englischen Regierung verboten ist, wird wohl auch diese Verordnung nach Möglichkeit umgangen. Auch verliert das Wasser dadurch nicht an seiner appetitlichen Heiligkeit, wenn es auch dem inneren Menschen zugeführt wird. Ein Stückchen weiter nach rechts von dieser Ansicht befindet sich dicht am Wasser ein Verbrennungsplatz der Todten. Auf leicht geschichtete Holzstösse wird die gänzlich in ein weisses Tuch gewickelte Leiche, nachdem sie eine Weile in das heilige Wasser des Flusses gelegt worden ist, zwischen und unter weiteren Holzstücken verpackt, es wird angezündet und die umhersitzende Verwandtschaft wartet den Verlauf der Verbrennung in Seelenruhe ab.» Neben allerlei prunkvollen Architekturbildern aus Benares hat Friedrich auch diesen Verbrennungsplatz für das Prachtwerk gezeichnet. Die Pracht jener Architekturbilder zu beschreiben, ist nicht wohl möglich. Auch Reproduktionen der Bilder, wenn sie nicht farbig gehalten werden können, geben keinen rechten Begriff davon.

Von Mougal Sing, dem Beherrscher von Alwar wurden die drei Reisenden zur Tigerjagd eingeladen, dem letzten, aufregendsten und grössten Jagdvergnügen, das ihnen zu Theil werden sollte und dem natürlich der Maler auch eine entsprechende Anzahl der Blätter seines Skizzenbuches gewidmet hat. Ein mit fürstlicher Pracht ausgestattetes Zeltlager in Suriska, etliche 20 Meilen von Alwar, nahm sie zunächst auf. Das Lager, die Jagdelefanten und ihre Ausrüstung, der vom Maharadjah erlegte Tiger, der in seiner Pose auf malerischen Felstrümmern wirklich, wie Herr von Leipziger schreibt, dem Löwen von Luzern glich, das Alles wurde gezeichnet. Und dann noch ein Diener mit einem Jagdluchs, Tanzpferde in Jajpur, ein wunderlicher Fakir, eine Gruppe Hinduweiber, einige landschaftliche Ansichten — und mit dem Selbstbildniss des Künstlers schliesst die reiche Bilderserie von «Sechs Monate Indien.»

Ueber die künstlerischen Qualitäten des Cyclus ist wohl schon genug gesagt. Mit jedem Blatte steigert sich für den Beschauer die Freude an der ehrlichen Ursprünglichkeit, an der überzeugenden, phrasenlosen Treue der Schilderungen. Und das ist eben das Beste an ihnen für die grosse Zahl Derer, die das Wunderland selbst nicht zu sehen bekommen: Man glaubt den Bildern auf's Wort. So muss es aussehen, so sieht es dort aus.

Vielleicht bleibt noch zu erwähnen, dass Woldemar Friedrich oft unter den unbequemsten Voraussetzungen

schaffen musste. Die Zeit war bei dem vielen Hin- und Herreisen an den einzelnen sehens- und schildernswerthen Punkten meist sehr knapp, die Temperatur so, dass dem Künstler, der am frühen Morgen sich an's Skizziren machte, die Schweisstropfen über Hände und Rücken liefen. In den grösseren Städten wiederum ist ein Maler eine so seltene und wunderbare Erscheinung, dass er meist, sobald er sich an die Arbeit gesetzt hatte, vor « Publikum » das, was er abzeichnen wollte, nicht mehr sah. So arbeitete unser Künstler immer unter erschwerenden Umständen, jede freie Minute ausnützend, und oft spät Abends, von anstrengenden Touren zurückgekehrt, die flüchtigen Striche, welche er bei diesen in's Skizzenbuch machen konnte, aus der frischen Erinnerung ergänzend. Besonders schwierig war es stets, Menschen zu Modellen zu bekommen, zunächst wegen der absoluten Unmöglichkeit, sich zu verständigen und dann wegen der Scheu der Eingebornen vor dem fremdartigen Metier. Die Frauen dort besonders sind scheu und dem Fremden gegenüber unnahbar und nur an Orten, wo eine ansässige Dame die Vermittlerin machte, gelang es dem Maler, Weiber zum Modellstehen zu bewegen. Und auch dort bekamen die Unterhändlerinnen oft Körbe. Das Verständniss der ganzen Bevölkerung für Malerei und Zeichenkunst fand Friedrich merkwürdig gering. Dass man ausser den Gottheiten und Fürsten noch andere Sterbliche abkonterfeien könne, schien ihnen nicht recht einzuleuchten, wie mancher Vorfall bewies.

Wie Friedrich die Aufforderung zur Reise in den Vorbereitungen zu dem grossen Wittenberger Reformationsbild traf, so wurde auch bald nach der Rückkehr aus Indien, nachdem die Skizzen und Studien geordnet und vervollständigt und einige kleine Bilder danach entstanden waren, diese so ganz andere Arbeit wieder aufgenommen und wenn der Maler auch bald darauf an der Riviera nochmals eingehende « südliche Terrainstudien » machte, um sich für einige indische Motive zu begeistern, blieben dekorative Malereien grösseren Massstabes doch seine Hauptbeschäftigung. Er fürchtet, dass ausser der Herausgabe des Indienwerkes sich kaum noch ein bedeutendes künstlerisches Ausnützen dieser schönen aber schnell beendeten Reise erwarten lassen werde.

Uebrigens ist erst unlängst ein reizendes Kinderbuch mit Zeichnungen Woldemar Friedrich's erschienen, das wieder seine alte Sympathie für den traulichen Humor und die anmuthige Romantik Ludwig Richter'scher Kunstanschauung beweist. Seine Vielseitigkeit ist anscheinend wirklich ohne Grenzen und sie wird uns wohl mit der Zeit noch durch manche künstlerische Ueberraschung erfreuen.

Woldemar Friedrich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hindu-Frauen.

Lord Leighton †

von

Helen Zimmern

Zu den Ehren, welche die Königin Victoria dieses Mal zu Neujahr ertheilt hat, zählt auch die Verleihung der Pairswürde an Sir Frederick Leighton. Es sollte ihm nicht lange vergönnt sein, sich der Rangerhöhung zu erfreuen. Schon im Laufe des verflossenen Jahres war es kein Geheimniss mehr, dass der Präsident den Todeskeim in sich trug, und — wie bei der Natur seiner Krankheit, einem Herzleiden, zu erwarten stand, ist er demselben plötzlich erlegen. Er starb in seinem Hause, Holland Park Road, am 25. Januar im sechsundsechzigsten Lebensjahr. Die unmittelbare Ursache seines Todes war eine in den letzten nebligen Wochen erworbene Erkältung. Trotzdem war er künstlerisch thätig bis kurz vor seinem Ende, und noch eine halbe Woche vorher hatte er Modelle in sein Atelier bestellt.

Der als persönlicher Freund und dreissig Jahre lang ihm als Arzt nahestehende Mr. Arthur Roberts, der mit dem Doctor Lauder Brunton bei dem Sterbenden geweilt hat, sagte in einem Bericht über dessen letzte qualvolle Stunden:

«Er bewies einen wunderbaren Heroismus und sehr viel Geduld. Die einzige Klage, welche über seine Lippen kam, war: ««Können Sie nicht mehr für mich thun?»»

Er ist bei vollem Bewusstsein geblieben, bis das Ende eintrat, und sein letztes Wort zu seinem Freunde, Nachbar und Collegen, Mr. Valentin Prinsep war: «Give my love to all at the Academy» (Grüssen Sie mir Alle in der Akademie).

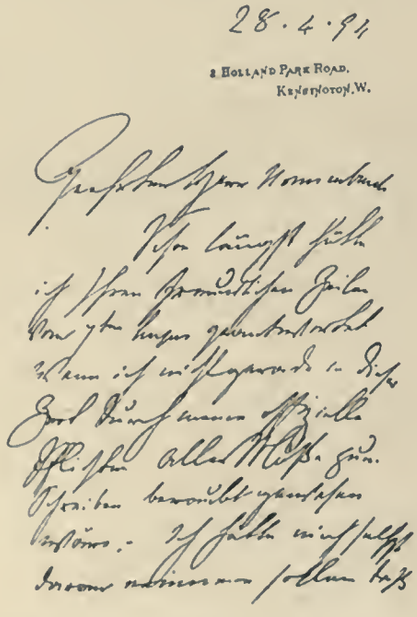
Den Präsidentensitz der königl. Kunstakademie hatte Frederick Leighton seit 1878 inne, und bei dem ihm zu Ehren veranstalteten Banket der Kunstvereine gab Sir John Millais damals eine hübsche und nach seiner jetzt erfolgten Ernennung zu Lord Leighton's Nachfolger nunmehr doppelt interessante Erinnerung zum Besten:

«Ich war noch ein ganz junger Mann, als Thackeray bei irgend einer Gelegenheit auf mich zukam. ««Millais, mein Junge»», sagte er, ««you must look to your laurels (Nehmen Sie Ihre Lorbeeren hübsch in Acht). Ich habe da in Italien einen jungen Menschen kennen gelernt, ich sage Ihnen, der wird noch mal Präsident der Royal Academy.»» «Ich muss gestehen», setzte Millais hinzu, «dass ich von diesem Ausspruch Thackeray's nicht sehr erbaut war. Ich hatte von Frederick Leighton noch nie etwas gehört und dachte in meinem jugendlichen Ehrgeiz, es könne mir selber dereinst das Glück, Präsident zu werden, beschieden sein. Inzwischen habe ich seine Bekanntschaft gemacht und heute ist mir's, als sähe ich Thackeray wieder vor mir; der Humor blitzt ihm aus den Augen, wie er mich durch die alte Brille anguckt, als wollte er sagen: ««Ja, Millais, mein Junge, hab' ich's Dir nicht gesagt?»» «Und ich», schloss Millais, «beuge mich vor der von Thackeray bewiesenen Urtheilskraft und preise den gerechten Verlauf der Ereignisse und die Wahrheit, die der grosse Humorist erkannt hat.»

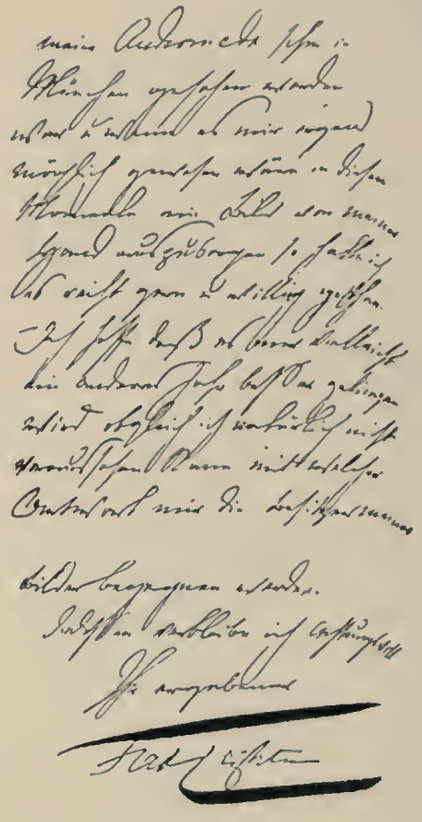
Die Wahrsagekunst Thackeray's dürfte im Grunde nicht gar so wunderbar erscheinen. Wenn bei dem Jüngling schon die charakteristischen Eigenschaften hervortraten, welche den Mann in reiferen Jahren zu einer so hervorragenden Persönlichkeit stempelten, so liess sich unschwer erkennen, dass er einst als Künstler einen hohen Rang einnehmen werde. Und als er seinen Platz unter den Ersten hatte, da war natürlich in einem solchen Manne, der die Vorzüge einer imponirenden Erscheinung und Feinheit des Benehmens mit kosmopolitischer Bildung

und Sprachgewandtheit,*) mit einem hohen Bildungsgrad überhaupt verband, das Muster eines Präsidenten der königlichen Akademie gefunden.

Dass sich schon in ganz jungen Jahren die künstlerische Begabung unverkennbar bei ihm offenbart haben musste, zeigt noch eine andere Geschichte aus seiner Jugend. Sein Vater, ein Arzt, war nicht geneigt, ihn Künstler werden zu lassen. Es mochten dem besorgten Vater wohl die unstäte Lebensweise und die pekuniären Schwierigkeiten vorschweben, welche damals — mehr noch als jetzt — das Loos der englischen Maler, selbst der besseren, waren. Schliesslich versprach er, seine Einwilligung geben zu wollen, im Falle er nur Gewissheit darüber erlangen würde, dass der Junge Talent genug habe, um wirklich ein Künstler von Bedeutung zu werden. So wurde denn der Beschluss gefasst, einer Autorität, dem amerikanischen Bildhauer Hiram Powers, Schöpfer der «griechischen Sklavin», einige Arbeiten des Knaben vorzulegen und von dem Ergebniss der Prüfung die Entscheidung abhängig zu machen. Das Urtheil, welches sofort nach der Besichtigung erfolgte, lautete ebenso günstig wie entschieden: «Mein Herr, es steht ganz im Belieben Ihres Sohnes, wie berühmt er werden will» (Sir, your son may be as eminent as he pleases).



*) Wie mühelos er sich schriftlich in unserer Muttersprache auszudrücken wusste, zeigt das unserem Artikel beigegebene Facsimile eines seiner Briefe, der uns freundlichst vom Empfänger desselben, Herrn Maler Max Nonnenbruch, zur Verfügung gestellt wurde. Beachtenswerth dürfte an dem charakteristischen Autograph die den meisten Ausländern unbequeme deutsche Schrift sein, deren sich deutsch schreibende Engländer sonst nicht zu bedienen pflegen.



Wo es auch immer sein mochte — ob als Redner vor einer glänzenden Versammlung im Burlington House (dem Sitz der Akademie) oder im Mittelpunkt der Prüfungscommission, vor der die Tausende von Gemälden, welche zur akademischen Ausstellung eingesandt werden, langsam Revue passiren müssen; ob inmitten eines grossen Kreises von Nachmittagsgästen in seinem Atelier fröhlich plaudernd, oder auch an einem seiner grossen Bilder malend — überall war Sir Frederick Leighton ein Mann, der grade an seinem rechten Platz ist.

Ein durchaus sympathischer Charakter war der ebenso vielseitig, wie gründlich gebildete Präsident der englischen Kunstakademie. Wohin er auf seinen Reisen in ganz Europa gekommen sein mag, ward er von Jedem mit Freude begrüsst, wie man auch ihm ansah, dass er sich zu Jedermann freute. Mit der Fähigkeit, in allen modernen Sprachen Unterhaltung zu führen, verband er Interesse und Verständniss für die zeitgenössische Literatur. Er war auch ausserordentlich musikalisch und in seiner Jugend ein tüchtiger Dilettant in der Schauspielkunst. Dass seine Erziehung eine kosmopolitische war, hatte natürlich an der Entfaltung dieser Vielseitigkeit bedeutenden Antheil. Schon sein Grossvater, ein Arzt, war zeitweilig beim Kaiser von Russland angestellt ge-

wesen, und seinem Vater, gleichfalls Mediciner, der vor einigen Jahren in den Neunzigern gestorben ist, wohnte jene Wanderlust der Briten inne, welche so viele Engländer antreibt, bald hier, bald dort in Europa ihr Zelt aufzuschlagen. Der ältere Leighton war ein bedeutender und wissenschaftlich gebildeter Mann, und die verständige Art, wie er die künstlerische Entwicklung seines Sohnes unterstützt hat, steht in vortheilhaftem Gegensatz zu dem Verhalten so vieler Väter geniebegabter Söhne. Von der Stunde an, da er von Hiram Powers in Florenz gehört hatte, dass aus seinem Sohne, wozu er auch immer ihn bestimmen möge, doch nie etwas Anderes als ein Künstler werden würde, gab er dem Knaben — er war damals erst ein Knabe — vollauf Gelegenheit, alle Bildungsmittel zu benutzen, welche sich jungen Künstlern in Europa bieten. Mit zehn Jahren erhielt er schon Zeichenunterricht in Rom. Den ersten Studienkursus nahm er auf der Florentiner Akademie der schönen Künste, als er noch nicht voll 14 Jahre zählte. Diese Akademie stand zu jener Zeit unter der Leitung von Bezzuoli und Segnolini. Geschmacksverirrungen und Manierirtheit beherrschten damals den Florentiner Kunststil. Eine Vorliebe für das Ueberladene und Conventionelle machte sich in hohem Grade bemerkbar. Und der junge Leighton, der ausserordentlich leicht und schnell lernte, machte alle diese Florentiner Künsteleien und Extravaganzen mit, bis sie so fest bei ihm sassen, dass es ihm jahrelange Anstrengung kostete, sie wieder los zu werden. Dem sei nun aber, wie ihm wolle, er lernte wenigstens vortrefflich zeichnen. Und dass es die Florentiner Schule war, der er diesen grossen Vorzug zu danken hatte, ist gewiss; denn unfehlbare Sicherheit im Zeichnen ist nur zu erwerben, wenn Auge und Hand in ganz jungen Jahren geübt werden.

Von Italien zog die Familie nach Frankfurt, wo Leighton sein erstes Gemälde: «Giotto, von Cimabue entdeckt», gemalt hat. Die Figur des Cimabue scheint seine Phantasie zu jener Zeit überhaupt in hohem Grade gefesselt zu haben, denn bald darauf wählte er wiederum ein Ereigniss aus dem Leben dieses Künstlers als Gegenstand eines grossen Bildes, die Prozession, in welcher die berühmte Madonna jenes Meisters von dessen Atelier im Borgo Allegri nach der Kirche Santa Maria Novella getragen wurde, wo sich das Gemälde noch heute befindet.

Der junge Leighton nahm sodann für kurze Zeit in Paris Aufenthalt, wo er die Tizians im Louvre copirte und mit mehreren anderen jungen Künstlern in einem Atelier für Kunstfreunde in der Rue Richer studirte. Als er nach Frankfurt zurückkehrte, wurde er ein Schüler Steinle's, der sich energisch bemühte, ihm die Florentiner Manier abzugewöhnen, welche dem strengen Nazarener verhasst war. Steinle's Einfluss ist unstreitig der Hauptfehler Leighton's zuzuschreiben, der kalte, metallische Ton in seiner Farbenbehandlung. Er liebt jenes Hartblau und Purpur, woran die sonst so sympathischen und vortrefflichen Werke Overbeck's und seiner Schule leiden, jene kalte, des Lufttons bare Farbenstimmung, die noch jetzt der Münchener Schule anhaftet, und von der sie die jüngeren impressionistischen Künstler mit allen Kräften zu befreien trachten. Unter Steinle hat sich auch vielleicht die Neigung zum Plastischen zu entwickeln begonnen, die sich in allen Werken Sir Frederick's zeigt. Fast möchte man meinen, dass die Inspirationen zuerst bei ihm die Gestalt von Skulpturen angenommen und sich dann erst in Motive zur Malerei verwandelt haben. Er skizzirte, wie er selber gesagt, einen Gegenstand wohl zwanzigmal, immer wieder etwas daran ändernd. War er dann aber mit der Aufnahme zufrieden, so übertrug er sie direkt auf die Leinwand und änderte auch kein Tüpfelchen mehr daran.

Seine Vorliebe für die griechische Plastik bekundete sich in seiner ganzen Umgebung; ein Hauch des Classischen durchwehte sein Atelier, dessen Hauptzierde Copieen der Elgin-Antiken bildeten, die er auch auf seinem in der Gallerie der Uffizien befindlichen Selbstporträt als Hintergrund angebracht hat. Er fühlte sich im Einklang mit dem griechischen Geist, daher auch sein ausgeprägter Sinn für Formenschönheit, welche von den Modernsten der modernen Richtung nur allzu sehr vernachlässigt wird. Leighton huldigte durchaus der Liebe zum Schönen. Jede Kunst, die so wie die Leighton's nach Schönheit strebt, und zwar nicht nur nach einer solchen, die für Jedermann sichtbar ist, sondern nach Schönheit im idealen Sinn, kann nicht gut anders, als eklektisch sein. Es gibt aber Unterschiede in dem, was man Eklekticismus nennt, und auf Leighton angewendet, bedeutet die Bezeichnung Eklektiker nur, dass er die Kunst aller Länder und aller Zeiten studirt hat. Empfänglich für alles Schöne, hat er, was er sah und in sich aufnahm, seiner Kunst assimilirt. Mehr hat vielleicht kein Künstler von seinen Vorgängern gelernt, es würde aber ungerecht sein, ihm desshalb die Individualität abzusprechen. Die luxuriöse Pracht des Orients, die Herrlichkeiten Italiens und die ruhige Schönheit des

Griechenthums haben seine Kunst wohl beeinflusst, indessen ist er weder Anhänger einer bestimmten Schule, noch eines besonderen Meisters gewesen. Die Schönheitsideale der grossen Venetianer waren auch die seinen, die Eindrücke, welche ihn begeisterten, sind von gleicher Art, wie die, welche sie liebten. Trotzdem verstand er, mit den Augen eines Menschen des neunzehnten Jahrhunderts zu sehen, und auch in der Farbenbehandlung ging er durchaus seinen eigenen Weg. Einige seiner grossartigsten Compositionen nach Motiven aus der alten Geschichte Griechenlands mahnen uns weit weniger an die Bildwerke der Hellenen, als an ihre Gedichte und Dramen.

Im Jahre 1851, als der damals zweiundzwanzigjährige Leighton noch Frankfurter Kunstschüler war, reiste er nach England zur Londoner Weltausstellung. Diese erste allgemeine Industrie-Ausstellung wurde bei ihrer Eröffnung als ein mächtiges Zeichen der Herrschaft jener Künste des Friedens bejubelt, deren malerische Darstellung später dem jungen Künstler so schön gelingen sollte. Es war in der That eine wunderbare Sammlung von industriellen Erzeugnissen, worunter indessen keines sein durfte, das kriegerischen Zwecken gedient hätte. Denn man glaubte, dass die Aera des Krieges dem friedlichen Walten der Industrie gewichen sei — ein glücklicher optimistischer Traum, dem mehrere der blutigsten Kriege des Jahrhunderts folgen sollten.

In London wurde Leighton damals mit Vielen schon bekannt, die Genossen seiner späteren Jahre werden sollten, aber noch nicht mit Millais, seinem würdigen Rivalen in der Kunst, dessen Bildniss jetzt neben dem seinen in der Gallerie der Uffizien hängt. Ein Andenken an seinen Aufenthalt in Deutschland besitzt Darmstadt — ein Freskogemälde, das er zu einer feierlichen Gelegenheit daselbst in Gemeinschaft mit einem anderen Künstler, Namens Gamba, gemalt hat. Das Schloss, wo sich das Bild befindet, ist verfallen, doch hat der Grossherzog von Hessen das Gemälde durch ein Dach vor Nässe geschützt.

Sir Frederick's erstes bedeutendes Werk, auch das erste Bild, welches er zur Ausstellung der k. Akademie gesandt hat, ist die schon erwähnte Prozession des Cimabue. Es ist in Rom gemalt und wurde schliesslich von der Königin von England angekauft, in deren Privatsammlung im Buckingham-Palast es sich befindet. Die liebevolle Sorgfalt, mit der die Florentiner Gegend gemalt ist, zeugt davon, wie heimisch der Schöpfer des Bildes in der schönen Stadt war, in welcher er einen Theil seiner Knabenzeit verlebt hat. Seine Liebe zu Florenz bekundete sich noch vor etlichen Jahren, als er das Ritornell singen hörte:

«O Uccelin che vieni d' Fiorenza
Insegnami l'amor, come comincia.»
(«Du Vöglein aus Florenz, o sage, wie
Kommt wohl die Liebe, wie entfliehet sie?»)

Da rief der Maler ganz begeistert aus: «O, Sie können sich nicht denken, wie man sich glücklich fühlen würde, auch nur einen Vogel aus Florenz zu sehen!

Leighton's Florentiner Aufenthalt konnte übrigens nur dazu dienen, ihn in seiner Vorliebe für das griechische Wesen zu bestärken. Welche Bahnen die Kunst auch dort wandeln mag, das Leben daselbst ist griechisch. Ruhig, ohne Erregung, fast gleichgiltig, beobachtet der Florentiner die Ereignisse, welche die Welt bewegen, mehr als ein Zuschauer, denn als Betheiligter. So war es wenigstens in Leighton's Jugendzeit.

Der «Triumphzug Cimabues» ist auf einer langen, schmalen Fläche gemalt, hat also ein dem Gegenstande günstiges Format. Den Hintergrund bilden die florentinischen Hügel, und eine Mauer, die sich vor denselben hinzieht, dient dazu, die Gestalten der daran Vorüberwandelnden wirksam hervortreten zu lassen. In der Ecke links sieht man eine Gruppe festlich gekleideter Florentiner; hinter ihnen schreitet Cimabue, im weissen Gewande, die weisse Spitze seiner Kappe mit einem Kranze geziert; seinen Schüler Giotto, der noch im Knabenalter steht, führt er an der Hand. Den nächsten Platz im Zuge hat das berühmte Madonnenbild über einem transportablen Altar. Gehalten wird es von einer Anzahl Männer, und die Stricke, an denen es befestigt ist, sind mit Blumen umwunden. Sodann folgt eine Schaar zeitgenössischer Künstler, um dem grössten unter ihnen ihre Huldigung zu bezeigen. Da sind Simone Memmi, Gaddo Gaddi, Niccola Pisano, Buffalmacco und Arnolfo di Lapo. Hierauf kommt der Gonfaloniere von Florenz, der einen schönen Grauschimmel reitet, in Blau und Scharlach gekleidet ist und einen Hermelinkragen über den Schultern trägt. Schlingpflanzen, mit welchen die Mauer oberhalb seines Kopfes berankt ist, erhöhen den farbenreichen Festglanz, welcher besonders auf diesem Theil des Bildes liegt und wiederum seltsam absticht gegen die ruhige, graue Gestalt Dante's, der an einen Baum gelehnt, dem Schauspiel wie verwundert zuschaut mit dem sardonischen Blick von Einem, der die Hölle kennt.

Frederick Leighton pinx.

Copyright by Virtue & Co.

Hit.

Ein anderes italienisches Motiv ist «Dante im Exil», welches Werk der Künstler im Jahre 1864 ausgestellt hat. In Paris malte er den «Triumph der Musik», die Scene darstellend, wie Orpheus vor Dis und Proserpina spielt. Dieses Gemälde hatte beim britischen Publikum keinen Beifall, und hauptsächlich desshalb, weil das Instrument des Orpheus eine Violine ist. Zwar hat Raphael ihn auf dem herrlichen Fresko im Vatican ebenfalls mit einer Violine dargestellt, aber die britischen Philister murrten trotzdem. Fra Angelico's Engel und zahllose andere musicirende Engel spielen die Violine — das britische Publikum aber hätte wahrscheinlich selbst Raphael und Fra Angelico gehofmeistert, wenn diese ihrer Kritik erreichbar gewesen wären. Aber ein englischer Künstler, an dem muss ein Exempel statuirt werden, und dazu glaubte sich vox populi berufen, welche ja Viele als vox Dei betrachten. Der Künstler liess sich dadurch nicht entmuthigen. Er hatte dieses Instrument absichtlich für seinen Orpheus gewählt, weil sich durch dasselbe nach seiner Idee die grösste Fülle von Empfindungen zum Ausdruck bringen lässt.

Zu den schönsten Werken aus Leighton's Jugendzeit gehört ein Bild des David. Der königliche Sänger ist hier dargestellt, wie er sichtlich ermattet auf dem Dache seines Palastes sitzend, einer in der Ferne am rosigen Gewölk des Abendhimmels hinschwebenden Taube nachblickt, als ob auch er sich Flügel wünschte, um dahin zu fahren in Frieden. In derselben Periode seines Schaffens hat Leighton auch seine «Helena in Troja» gemalt. Es ist der Moment erfasst, wo Helena sich den Aeltesten zeigt, beschrieben von Homer im dritten Buch der Iliade, Zeile 166—173. Eines der ersten Portraits, welche der Künstler ausgestellt hat, vielleicht auch eines seiner besten, ist eine Skizze, welche den Kapitän, nachmaligen Sir Richard Burton darstellt, den berühmten Reisenden, welchem es zuerst gelang, als gläubiger Muselmann verkleidet, in die geheiligte Stadt Mekka einzudringen. Sonst war die Bildnissmalerei Leighton's starke Seite nicht. Seine Schönheitsliebe verleitete ihn zu häufig, vorhandene Mängel der Formen abzuschwächen und am Ausdruck zu bessern, was natürlich nur auf Kosten der Aehnlichkeit geschehen kann. Zu derselben Zeit ist auch wohl das schöne Bild entstanden, welches er «Lieder ohne Worte» genannt hat. Ein junges Mädchen sitzt träumerisch neben einer Fontaine, während ein Vogel, der sich auf dem Marmorsims über ihr niedergelassen hat, das Plätschern des Wassers mit seinem Singen begleitet.

Für Prozessionen hat Sir Frederick von jeher eine besondere Vorliebe gezeigt, und es ist bemerkenswerth, dass die Darstellungen feierlicher Aufzüge sich stets am erfolgreichsten von allen seinen Gemälden erwiesen haben. Hiervon machte auch die «Braut von Syracus mit einem Zug wilder Thiere, den sie zum Tempel der Diana führt», keine Ausnahme. Dieses Werk erlangte ebensolche Popularität, wie der «Triumph des Cimabue», und das Publikum drängte in Scharen zur Besichtigung desselben heran. Es war auch diese Schöpfung, welche seine Ernennung zum Associaten der Königlichen Akademie zur Folge hatte. Sein obligates «Diplom»-Gemälde war «St. Hieronymus in der Wüste». Jeder, der zum ordentlichen Mitglied der Royal Academy erwählt wird, muss nämlich nach seiner Ernennung diesem Institut ein Werk darbringen. Das Bild gehört nicht zu seinen glücklichsten Leistungen, es ist ein wenig steif und manierirt. Der Künstler hat hier einen Sonnenuntergang gemalt, und von dem lichtdurchflutheten Horizont hebt sich in scharfen Umrissen die Gestalt des treuen Löwen ab, der, dem Beschauer die Rückseite zugewandt, aufrecht dasitzt und in dieser Stellung etwas plump erscheint. Sein Herr ist an der ihm gegenüber befindlichen Ecke dargestellt, und etwas Wüstenvegetation, einige Blumen und Sträucher, welche ausserordentlich sauber gemalt sind, vervollständigen das Ganze. Gleichzeitig ist noch ein Gemälde entstanden, Electra, ein Werk von edler Einfachheit, woran die Kritik nur auszustellen hatte, dass der Pfeiler, auf welchem der linke Arm der Electra ruht, nicht im Verhältniss zu ihrer Grösse steht. Er hätte entweder etwas höher oder sonst noch niedriger sein müssen, um keinen Vergleich mit der Grösse der Electra hervorzurufen. Den Fehler, die Figuren zu gross darzustellen, beging Leighton ziemlich häufig. In den Kompositionen, «Samson, den Löwen tödtend», und «Herkules im Ringkampf mit dem Tode um die Leiche der Alceste» zeigt sich Leighton als ein Künstler, dem ebensowohl Kraft wie Feinheit eigen war, wenngleich auch da, wo seine Darstellungen kraftvoll sind, seine Pinselführung stets eine elegante bleibt. Der «Sommermond», der «Musikunterricht» und «Der grosse Gott Pan», letzteres als Illustration zu Mrs. Browning's gleichnamiger Dichtung entworfen, sind in Behandlung und Stimmung ganz so griechisch,

wie seine «Helena in Troja». Der «Sommermond» ist eines der bekanntesten unter Leighton's Bildern. In der Nische eines Balkons, der die Aussicht auf eine prachtvolle, vom Schimmer des Mondes erhellte Landschaft des Südens bietet, lehnen zwei junge Mädchen, schlummernd aneinander geschmiegt. Gleichzeitig mit diesem Werke war der «Condottiero» ausgestellt, das Bild eines Mannes im Harnisch mit rothen Aermeln. Dasselbe ist in technischer Hinsicht interessant, weil dabei eine Pasta auf absorbirendem Grunde angewendet ist, deren sich Tizian laut Marco Boschini häufig bedient hat. Dieser Schriftsteller sagt in seinem 1660 in Venedig erschienenen Buche, «La Carta de navigero pittoresco»: «Tiziano aveva la maniera di preparare la sua tela con la farina propria». Und allem Anscheine nach ist es zu bedauern, dass diese Technik Tizian's nicht mehr Nachahmung gefunden hat, denn seine Werke haben der zerstörenden Einwirkung der Zeit vortrefflich Widerstand geleistet. Ein echt griechisches Motiv hat Leighton in der «Daphnephoria», abermals eine Prozession, gewählt. Es ist dies der Festzug, der alle neun Jahre in Theben zu Ehren Apollo's stattfand. Nach Proklos' Beschreibung umwand man dazu einen Olivenstock mit Kränzen von Lorbeeren und verschiedenen Blumen und stellte auf die Spitze desselben eine eherne Kugel, an welcher andere kleinere Kugeln herabhingen. In der Mitte waren purpurfarbene Kränze und eine kleinere Kugel angebracht, als die, welche sich an der Spitze befand, und der unterste Theil war mit einem saffrangelben Schleier umhüllt. Im Ganzen wurden 365 Kränze in der Prozession dahergetragen. Der Lorbeerträger (Daphnephorus) war ein Jüngling von guter Herkunft, dessen Eltern beide noch am Leben sein mussten. Dieses Gemälde ist ein Meisterwerk, voller Licht und Farbenschönheit, und der Inbegriff von Leben und Bewegung. Auch eine Probe seines besten künstlerischen Könnens, eine Bleistiftstudie, «Der Citronenbaum», darf nicht unerwähnt bleiben. Sir Frederick hat die Zeichnung auf Capri ausgeführt und 1880 in der Grosvenor-Gallerie zur Ausstellung gebracht. Und wenn er nichts weiter gezeichnet hätte, so würde er auf Grund dieser einen Leistung Anspruch auf den Namen eines Künstlers haben.

Die Jahre in denen diese sämmtlichen Kunstwerke entstanden sind, hat Leighton zum Theil auf lohnenden und interessanten Reisen verlebt. Er war mehrmals in Rom, besuchte viele schöne Städte Italiens und Frankreichs, durchreiste Spanien und ging nach dem Orient, wo er mit Lesseps zusammen verweilte. Von Aegypten brachte er zahlreiche Skizzen mit, auf die jene vollendete Wiedergabe der Farbentöne und Lichtwirkungen des orientalischen Himmels zurückzuführen ist, durch welche seine Scenen aus der biblischen Geschichte sich auszeichnen. Im Jahre 1860 nahm er seinen festen Wohnsitz in London, wo er bisher nur mitunter als Gast geweilt hatte. Und bald darauf begann er mit dem Bau seines wunderschönen Hauses.

In Worten lässt sich schwerlich ein genügendes Bild von dem Heim geben, das Lord Leighton so herrlich ausgestattet hat, wie es nur einem Manne möglich war, dem grosse Mittel im Verein mit einem hochgebildeten Geschmack und einer wunderbar genauen Kenntniss aller Kunstschätze Europas zu Gebot standen. Und was er seit einem Vierteljahrhundert mit feinem Verständniss an schönen Dingen gesammelt hat, damit ist dieses Haus geschmückt. Das Gebäude erscheint als ein Gemisch vom orientalischen und italienischen Stil, und scherzhaft wurde einmal von des Präsidenten Haus gesagt, es erwecke die Vorstellung, als wohnten Harun al Raschid und Lorenzo von Medici zusammen darin.

Von aussen sieht man nichts Besonderes an dem Hause in Kensington, jenem Stadttheil, der gleich St. Johns Wood bei den Künstlern eine grosse Beliebtheit geniesst. Sobald Einem aber die Thür geöffnet wurde, bot sich ein Anblick, der wahrhaft überraschend war. Der Eintretende sieht eine Halle vor sich, in welcher die Märchenpracht von «Tausend und eine Nacht» verwirklicht scheint, so ganz arabisch ist der Charakter des farbenschimmernden Raumes. Im Mittelpunkt plätschert ein Springbrunnen, in dessen Marmorbassin Goldfische schwimmen. Kunstvoll geschnitzte ägyptische Holzgardinen verbergen die zu beiden Seiten vom Eingang befindlichen Fenster, deren Nischen Divans füllen, auf denen mit kostbaren Stoffen überzogene Kissen liegen. Die Wände bedecken Damascener Kacheln, die in milden, doch gesättigten Tönen grün, blau und röthlich violett bemalt sind. Die Kuppel, welche durch kunstvolle Zierlichkeit der Formen und ihren mannichfaltigen Farbenschmuck an die Alhambra erinnert, hat rings kleine Fenster aus orientalischem Glas, die vom Licht durchstrahlt, à jour gefassten Edelsteinen gleichen. Das ganze gewährt den Eindruck von Ruhe und feierlicher Würde, der dem echt morgenländischen Geschmack entspricht. Von diesem mit

Oberlicht versehenen Mittelraum gelangt man in die Bibliothek, das Speisezimmer und den Empfangssalon. Die in Letzterem angebrachten vier Panneaux von Corot bezeugen, dass dem Künstler die französische Malerei sympathisch ist. Von der Halle führt eine Treppe zu den Ateliers hinauf, ein schöner heller Aufstieg von glänzend polirtem Holz. Die Wände des Treppenraumes sind mit blaugrün schimmernden Kacheln bekleidet und in ihrer ganzen Höhe durch Kunstwerke geschmückt. Eines der Gemälde, ein schönes Doppelbildniss des Lord Rockingham und seines Sekretärs Edmund Burke von Joshua Reynolds, wurde von Sir Frederick besonders werth gehalten, weil er fand, dass es die Malweise seines grossen Vorgängers in merkwürdig charakteristischer Weise erkennen lässt. Die Ateliers sind gross und einfach, mit ausserordentlicher Zweckmässigkeit eingerichtet. Auf einem Tisch in einer geräumigen Nische mit Erkerfenster sind eine Menge ausserordentlich schön modellirter Figuren aufgestellt. Diese von Lord Leighton eigenhändig geformten Thonfiguren sind Studien, welche er für die Gruppen auf seinen Gemälden benutzt hat. Die Methode, seine Gestalten zuerst in Thon zu bilden, hat ihm, wie er selbst erklärte, den Vortheil geboten, dass er dieselben auf verschiedene Weise gruppiren konnte, bis er die wirksamste Zusammenstellung für sein Bild erzielt hatte. Eine Anzahl kleiner Schubfächer ist angefüllt mit Krayonskizzen seiner Draperien, bei denen jede Falte und jeder Bogen mit Ernst und Fleiss studirt ist. Erst wenn er diese Vorarbeiten sorgfältig vollendet hatte, ging der Künstler an das Werk, welches also niemals in Eile entworfen oder flüchtig auf die Leinwand gebracht wurde. Die Schöpfungen Leighton's waren stets das Ergebniss gründlicher Studien und ernster Arbeit, und es war ebenso interessant wie belehrend, sein Atelier zu besuchen und das allmähliche Entstehen eines seiner Gemälde zu beobachten.

Bald nach seiner Wahl zum Präsidenten der Kgl. Akademie wurde er dem Herkommen gemäss von der Königin Victoria zum Ritter (Knight) ernannt. Später ist ihm die Würde eines Baronet, also der erbliche Adel, verliehen worden. Sir Frederick war nicht verheirathet, keine Dame präsidirte dem prachtvollen Haushalt, in welchem der Besitzer selber indessen mit Takt und Liebenswürdigkeit die Honneurs machte.

Es ist nicht möglich, ohne den hier gestatteten Raum zu überschreiten, alle Werke Leigthon's zu erwähnen. Von den neueren ist vielleicht am bedeutendsten «Die Auferstehung» (The Resurrection). Den grössten Raum der umfangreichen Leinwand nimmt eine Gruppe von drei Gestalten ein. Die Mittelfigur, ein Mann, der einzige lebende Mensch von den Dreien, unterstützt mit dem rechten Arm sein Weib, mit dem linken hält er sein Kind umschlungen. Die drei Wesen erscheinen wie von einer unsichtbaren, geheimnissvollen Gewalt emporgezogen aus dunklen, sturmbewegten Meeresfluthen. Der Himmel, zu dem der Mann emporsieht, ist wolkig und schimmert dabei in einem seltsamen Licht. Die Zeit zwischen dem Tode und dem jüngsten Gericht ist als beendet gedacht, die Seele ist auferweckt und von Erinnerungen an ihr Erdendasein erfüllt. Angstvoll richtet der Mann seine Blicke auf den grossen weissen Thron des Richters, in dessen Händen das Buch seines Schicksals ruht. Die Frau schläft noch den Schlaf des Todes, aber bei dem Körper des Knaben deutet ein leichter Hauch von Wärme in der Farbe die Rückkehr zum Leben an. Ausser dieser Hauptgruppe sieht man noch mehr Gestalten, die alle im Begriff sind, vom Tode auferweckt, vor Gottes Richterstuhl zu treten. Dieses Kunstwerk hat eine Geschichte. Der Plan dazu war schon vor einigen Jahren entstanden und der Entwurf ursprünglich zur Ausschmückung der Mosaikkuppel der St. Pauls-Kathedrale bestimmt Acht grosse Rundtheile sollten von Sir Frederick Leighton und eine Anzahl kleiner von Mr. Poynter dekorirt werden. Das Domkapitel hatte die Wahl der natürlich der Bibel entnommenen Motive getroffen, und Leighton's nach dem erwählten Verse aus der Offenbarung ausgeführte Darstellung war auch schon fertig. Das Publikum unterstützte den Plan im Ganzen aber nicht warm genug, und es mag wohl daran gethan haben, da es schade gewesen wäre, diese Bilder an einem Platz anzubringen, wo sie nur mit Mühe hätte gesehen werden können.

«Der Garten der Hesperiden», ein dem vorigen völlig entgegengesetztes Gemälde, ist voller Leben, Jugendfrische und Schönheit, prangend in üppigem Farbenglanz. Unter dem Baume des Lebens, der die goldenen Aepfel trägt, sitzen drei schöne junge Mädchen, und den Stamm umringelt eine riesengrosse Schlange. Eines der Mädchen streichelt das Ungeheuer, die andere singt zur Lyra und die dritte hält eine Schüssel mit Speise. Das Ganze athmet die den Werken des Künstlers, besonders denen seiner späteren Zeit, so

häufig eigene Heiterkeit und Anmuth. «Eine Bachantin» nannte er ein Mädchen von dunklem Typus, das in einem Buchengehölz lustig dahertanzt, ein junges Reh zur Seite. Sie schlägt das Tamburin mit der ganzen Lebendigkeit eines sorglosen jungen Geschöpfes. Das Kolorit dieses Bildes ist kräftig. Es bildet einen auffallenden Kontrast zu einem anderen, genannt «An der Quelle». Hier ist die Farbengebung licht und sanft gehalten, und vornehmlich in jenem violetten Ton, welchen Sir Frederick allzu sehr liebte. An der Quelle sitzt ein Mädchen in Nachdenken versunken, der Himmel erstrahlt im reinsten Hellblau, und über der Mauer schwebt die blässlichste aller gelben Citronen.

In einigen seltenen Fällen hat Leighton seinen Stift Illustrationszwecken gewidmet. Das Bemerkenswertheste, was er in dieser Art geschaffen hat, sind die Zeichnungen, welche die erste Auflage von George Eliot's «Romola» zieren. Diesen Roman, der in Florenz zur Zeit Savonarola's spielt, künstlerisch zu illustriren, war Sir Frederick mit seiner genauen Kenntniss des italienischen und speziell des florentinischen Lebens, ganz besonders befähigt. In neuerer Zeit hat das englische Publikum diesen Bildern eine höhere Würdigung zu Theil werden lassen, als bei ihrem Erscheinen. Sie sind so echt florentinisch gehalten, so ganz durchdrungen vom Wesen des Mittelalters, dass sie dem Verständniss einer Generation etwas zu fern lagen, bei der das Interesse für die Kunst des 14. Jahrhunderts noch nicht erwacht, für die Ruskin's Drommetenruf noch nicht erklungen war. «Drifting away» ist besonders entzückend, ebenso eine andere Illustration «You did not think it was so pretty», die mehr noch dem italienischen Charakter entspricht. Ganz reizend sind auch die Illustrationen, mit denen Leighton die Novelle, «Eine Woche in einem französischen Landhause», geschmückt hat. Die Erzählung entstammt der Feder einer Engländerin, Mrs. Sartoris, welche Dame weiter nichts geschrieben hat. Dieses Werk bringt die Fama mit dem Namen Frederick Leighton's in Verbindung, indessen öffentliche Mittheilungen zu machen, hiesse die Rücksicht verletzen, welche der Künstler als Privatmann zu fordern hat. Alles, was wir sagen dürfen, ist, dass die in dem Buche enthaltene Erzählung von dem Herrn mit der Tenorstimme, der eigens von England nach der Normandie zurückreist, um in einer Dorfkirche zum Vespergottesdienst das «Tantum Ergo» zu singen, ein Ereigniss aus Sir Frederick's Leben ist.

Auch zur Bibel hat Leighton Illustrationen ausgeführt, und zwar im Auftrage des englischen Verlegers Dalziel. Als eines der vorzüglichsten und eigenartigsten dieser Bilder ist der «Mord Abel's» zu erwähnen. Der Künstler hat den Moment nach der That zur Darstellung gewählt, als der erste Mörder sich von dem nackten Leichnam Abel's abwendet, den er in einer trockenen Schlucht hat liegen lassen, darin zur Winterszeit ein Sturzbach strömen mag, und er nun, von Furcht ergriffen, mit gesenktem Haupt die Felsenwand entlang sich tastend, den Ort verlässt, wo er die böse That begangen hat. Die Qual der Angst, welche des Verbrechers Augen umnachtet, ist in der Bewegung seiner tastenden Hand zu erkennen, ein in hohem Grade charakteristischer Zug. Vortrefflich gelungen ist auch der Körper des in der Verkürzung gezeichneten Todten.

In der dekorativen Malerei hat Leighton sich ebenfalls ausgezeichnet. Ein Freskogemälde von ihm in einer Kirche des New Forest ist als Ergebniss einiger Sonntag-Nachmittagsausflüge entstanden, die ihn in jene reizvolle Gegend geführt hatten. Das Thema, welches er hier behandelt hat, ist das Gleichniss von den klugen und thörichten Jungfrauen. Auf dem Mittelfelde ist der Richter dargestellt, rechts von ihm sieht man die Jungfrauen, welche Oel auf ihren Lampen haben, und auf der linken Seite die, welche nicht damit versehen sind. Die klugen Jungfrauen halten ihre brennenden Lampen frohlockend empor, und eine kniet sogar zu den Füssen des Bräutigams in Erwartung seines Segens. Die fünf thörichten Jungfrauen geben den Gefühlen, mit denen sie ihr Urtheil aufnehmen, in verschiedener Weise Ausdruck; zwei von ihnen knieen, beschämt und reuig den Kopf gesenkt; eine blickt sich rathlos, wie nach Hilfe suchend, um, und verzweifelnd rauft eine andere sich das Haar, während die fünfte sich völlig vom Schmerz bewältigt zu Boden geworfen hat. Seitwärts kniet ein betender Engel. Mit Ausnahme seiner Jugendarbeit in Darmstadt war dies Leighton's erstes Freskogemälde.

«Die Künste des Krieges» und «Die Künste des Friedens» im Kensington Museum sind schön entworfen und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Zu bedauern ist nur, dass die Schmalheit der Galerien, welche sich vor diesen Gemälden befinden, die Besichtigung so sehr erschwert. Die Komposition der «Künste des Krieges» umfasst etwa sechzig, meist männliche Figuren, nur in einer Ecke weist das Bild eine Gruppe weiblicher Wesen auf. Der Schauplatz besteht in einem weiten Treppen-

Frederick Leighton pinx.

Copyright by Henry Graves & Co.

Bacchante.

raum, der durch einen Thorbogen den Ausblick auf einen Hof bietet. Ritter nahen zu Pferde, und die verschiedenen Gruppen von Männern bringen die für den Auszug zum Kriege nöthigen Vorkehrungen zur Anschauung. Die Frauen sind mit Handarbeiten beschäftigt, die theils zum Schmuck, theils zur Ausrüstung der Krieger bestimmt sind. «Die Künste des Friedens» sind durch viel weniger Personen und durch einzelne Gruppen dargestellt. Leighton hat offenbar als Friedenskünste hauptsächlich solche Industrieen in's Auge gefasst, die dem persönlichen Schmuck der Menschen dienen. Er würde aber auch eine dekorative Wirkung schwerlich bei anderen als den von ihm vorgeführten Künsten erzielt haben. Allenfalls hätte noch die Architektur ein malerisches Motiv abgeben können, indessen wäre dasselbe, ganz wie die Scene der kriegerischen Rüstungen, fast nur durch Männer darstellbar gewesen. Andere friedliche Künste, wie z. B. die dazu gehörenden verschiedenen Zweige des Maschinenbaues ermangeln gänzlich des dekorativen Charakters. Auf dem Bilde der kriegerischen Künste wird uns das Mittelalter, im Friedensgemälde die Zeit des klassischen Griechenlandes vorgeführt. Die Komposition zerfällt in verschiedene Theile, deren jeder ein Bild gleichsam für sich ist, mit einer weiblichen Gestalt als Hauptfigur. Den Schauplatz bildet ein griechisches Haus, mit der offenen Frontseite nach dem Meere zu gelegen, in welche Richtung man Männer gewebte Waaren tragen sieht, offenbar damit dieselben verschifft werden sollen. Ausser Kauffahrteischiffen ist auch ein wohl für die Damen bestimmtes Vergnügungsboot da. In besonders anmuthiger Weise ist die Töpferkunst repräsentirt. Zwei Kinder, ein Knabe und ein kleines Mädchen bemalen einen Topf, oder vielmehr nur der Junge malt, während seine kleine Gefährtin ihm die Farben hält.

Lord Leighton hat lange Zeit die Hoffnung gehegt, als sein grösstes Werk die Kuppeldekorationen in der St. Paul's Kathedrale herzustellen, doch ist dieser Wunsch durch Scheitern des ganzen Planes, wie wir schon erwähnt haben, unerfüllt geblieben.

Von den Werken dieses Künstlers zu sprechen, ohne auch seine Skulpturen zu erwähnen, würde ein unvollständiges Bild seines Schaffens geben. Dass er für seine Malereien Thonmodelle zu bilden pflegte, haben wir schon an anderer Stelle mitgetheilt, indessen der eigentlichen Bildhauerkunst hatte er sich erst seit einer verhältnissmässig kurzen Zeit gewidmet. Am erfolgreichsten ist er darin mit dem «Athlet im Kampf mit einem Python» und dem «Faulpelz» gewesen. In dem Athleten sind Kraft und Gewandtheit lebendig zum Ausdruck gebracht. Sein Leben hängt davon ab, dass er den Gegner überwältigt, und er hat augenscheinlich keine Zeit zu verlieren, denn die nächste Windung des Schlangenleibes muss ihm entweder das Kreuz oder den Nacken zerbrechen. Doch über den Ausgang des Kampfes herrscht kein Zweifel. Wie der Mann das Reptil zu einer solchen Umschlingung seines Körpers hat kommen lassen können, ist schwer zu erklären, aber sie hat ihn nun einmal gepackt, und los werden muss er sie um jeden Preis. Der «Faulpelz» ist ein prächtiger Bursche. Hoffentlich legt er den Fehler der Faulheit ab, ehe er das herrliche Ebenmass seiner Gestalt durch Fettwerden einbüsst. Mit seiner umfassenden Kenntniss der klassischen Kunststätten und seiner vielseitigen Bildung hat Frederick Leighton sehr klare Ansichten über seine Kunst und über die Kunst im Allgemeinen verbunden. Es ist immer interessant, einen Künstler über Kunstfragen zu hören. Daher mögen hier einige Aeusserungen von ihm mitgetheilt sein:

«Unsere Kunst befindet sich in einem Uebergangsstadium», sagte er. «Die Schulen des Auslandes haben uns seit 1850 stark beeinflusst, aber die ungeduldigen jungen Künstler der Gegenwart verhalten sich leider abwehrend gegen Disciplin und Regeln. Es macht sich eine anarchistische Tendenz bemerkbar. Vieles aber berechtigt auch zu Hoffnungen. Ein kräftiges Leben regt sich in unserer Architektur, obwohl die herrschende Neigung zur Uebertreibung der pittoresken Effekte die männliche Kraft und würdevolle Ruhe dieser Kunst zu beeinträchtigen droht. Die Skulptur hat seit zwanzig Jahren Riesenfortschritte in England gemacht, und auf allen Kunstgebieten zeigt sich hier das Bestreben, die tyrannische Herrschaft der alten Ideale abzuschütteln. Diese Neigung kann aber schädlich wirken, sobald sie sich im Uebermass geltend macht, wie man es so häufig bei jungen Leuten sieht, welche die Erfahrungen der Vergangenheit, die Schätze verwerfen, die frühere Generationen für uns gesammelt haben. Denn es darf nie vergessen werden, dass Originalität und Excentricität nicht dasselbe sind.»

Ob es ihm irgendwie schwer falle die Verschiedenartigkeit der dekorativen und der reinen Malkunst, welche beiden er oft in so wunderbarer Weise zu verschmelzen wusste, im Sinne zu behalten und sie auch

bei seinem künstlerischen Schaffen immer zu unterscheiden — auf diese Frage antwortete er:

«Allerdings ist ein Punkt da, wo beide Künste zusammen treffen. Ein Gemälde sollte aber niemals so konventionell gehalten sein, wie ein Kirchenfenster. Die Würde, die dem Kirchenfenster charakteristisch ist, die darf jedoch auch auf der Leinwand nicht ausser Acht gelassen werden. Der Impressionismus ist die Reaktion des alten Konventionalismus, doch sollte auch der Impressionist bedenken, dass die tiefen Eindrücke, und nicht die flüchtigen, die besten sind.»

Nach seinen Ideen über die Stellung des Nackten in der Kunst befragt, gab er folgende Antwort:

«Ich halte das Nackte nur da berechtigt, wo ihm der Begriff zu Grunde liegt, dass die göttliche Menschengestalt das wahrhaft Göttlichste ist, was die Kunst schaffen kann und was am besten durch die höchste Kunst zum Ausdruck gebracht wird. Nichts anderes darf dadurch angedeutet werden, sonst ist es ein unwürdiger Missbrauch des Talents. Wir haben in England nur beschränkte Begriffe von der idealen Gestalt, und daher findet man das obscöne Element so stark vertreten. Die Probe, welche eine Darstellung des Nackten zu bestehen hat, ist die, ob sie keinen anderen, als einen veredelnden, erhebenden Einfluss übt, sonst ist das Gemälde ein unwürdiges.»

Ueber den Grund seiner Vorliebe für die griechischen Motive und den griechischen Stil befragt, antwortete er:

«Nicht wegen eines speziellen Interesses für die Griechen wähle ich gern griechische Motive, sondern nur, weil es die Gegenstände sind, welche dem Maler die wenigsten Fesseln auferlegen. Bei mittelalterlichen und historischen Motiven kommen die Kostümfragen in Betracht. Der Schneider hat dabei mitzureden. Ein Künstler muss Poet sein. Die griechische Kunst ist am meisten modern, weil sie es für alle Zeiten ist und rein menschlich, nie affektirt.»

Als der Präsident schliesslich noch gefragt wurde, was er von der Methode des Studirens im Atelier eines bestimmten Meisters halte, gab er folgende Antwort:

«Es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass dieses System den Vortheil eines ununterbrochenen Bildungsganges bietet, indessen wird dadurch nur allzu oft die individuelle Entwicklung gelähmt. Es ist eine geistige Tyrannei, wobei ein einzelner leitender Geist für Viele der Führer ist. Ein Schüler von starker Persönlichkeit kann das Licht von verschiedenen Autoritäten in sich aufnehmen, die meisten aber sind zu schwach, und daher ist z. B. der Pariser Atelierschüler auf eine Meile weit zu erkennen. Ein mittelmässiges Talent mag sich auf diese Art leichter entwickeln, es ist ein abgekürztes Verfahren. Der französische Einfluss bekundet sich in starkem Masse; in mancher Hinsicht hat er Gutes, in mancher Schaden gethan. Die Franzosen selber meinen es mit ihrer Aufrichtigkeit ehrlich, kommt aber ein junger Engländer mit stark ausgebildeter französischer Richtung heim, so halte ich ihn nicht für ganz aufrichtig. Er hat einen gewissen Stil angenommen, dem aber die Bedingungen des Wachsthums und der Entwicklungsfähigkeit fehlen. Ich finde, dass es vor Allem auf die Aufrichtigkeit ankommt.»

Lord Leighton war bekanntlich ein auffallend schöner Mann, und im höheren Alter hatte sein Aeusseres einen Olympier-Typus gewonnen, der zu seiner hohen Amtswürde gut passte. Sein Organ war äusserst angenehm, so dass jede Sprache, in der er sich unterhalten mochte, melodisch von seinen Lippen floss. In ihm ist ein hochgebildeter und vielseitiger Künstler aus dem Leben geschieden, wenngleich die vielerlei Luft- und Lichtprobleme mit der ganzen impressionistischen Strömung ihn wenig kümmerten. Am innigsten mit der Natur in Kontakt zeigte er sich wohl in einer Anzahl Oelmalerei-Skizzen, die er unter südlichem Himmel gemalt hat. Kein geschworener Anhänger der archaïsirenden und noch weniger der sklavisch akademischen Richtung, war er stets ein begeisterter Bewunderer des Erbes, welches uns die unsterblichen Meister der Blüthe Griechenlands und der italienischen Glanzepoche hinterlassen haben. So strebte er auf seine Weise, seine künstlerischen Ideale zu verwirklichen, in welchen sich die liebenswürdige, feinsinnige Individualität des verstorbenen Präsidenten der englischen Kunstakademie widerspiegelt, der mit Würde und Gewandtheit seinen Platz ausgefüllt hat.

Gesang der Nornen

Zu **A. Delug's** Gemälde: *„Die Nornen"*

Alle.

Wild jagen die Wolken
Und hastig am Himmel
Wie Schatten vorüber;
Bald ballen sie sich
Gewaltig zu Bergen,
Bald fliegen wie Flocken,
Wie leichte sie hin,
Bald decken sie Alles
Mit düsterer Dämm'rung,
Bald blitzen sie wieder
Wie lachende Lenzpracht
In schimmerndem Schein —
Und Alle vergehen
Und Alle verwehen,
Die schwarzen, die lichten,
Die leichten, die schweren
Und neuen Gebilden
Bald geben sie Raum.
So schweben der Menschen
Und Götter Geschlechter
Durch Leben und Welt,
Erscheinen, erschimmern,
Verdrängen, vertreiben
Die Einen die Andern,
Umdüstern mit Dunkel
Die ewige Erde,
Erleuchten die Lüfte —
Und jagen vorüber
Wie Wolken im Wind!

Urd.

Ich sah den Anfang
Und sah das Werden —
Sah immer das Gleiche,
Urewige Elend.
Es mühen sich keuchend
Die Menschen im Kampfe
Um's bittere Brod
Und glauben, ein hohes
Ein herrliches Ziel doch
Im Kampf zu erstreben.
Sie träumen, zum Trost sich
Von göttlichem Glanze,
Von güldenen Kränzen,
Unsterblicher Ehre,
Von herrlichem Lohn —
Und was sie auch wirken,
Und was sie auch wagen
Im Fluge entflieht und
Vergeht das Gedächtniss
Der tapfersten Thaten.
Am Ende ist Alles,
Was Einem geblieben
Nur sehrende Sorge
Und nichtige Noth.
Wie hoch auch der Eine
Im Innern sich halte —
Zum Ganzen gehalten,
Ist er doch nur ein Nichts,
Ein flüchtiger Schatten,
Wie Wolken im Wind!

Verdandi.

Ich sehe das heute
Mit offenen Augen,
Ich sehe die Mühen
Und Sorgen der Menschen,
Ich weiss, was sie waren,
Und weiss, wie sie wurden,
Und fasse sie doch!
Wär' Jeder nur einzig
Als Einer geboren,
Wär's besser er ginge
In Eile von hinnen,
Bevor er die Hände
Erhoben zum Streit.
Doch schmiedet die Noth,
Die Allen ein Erbe,
Sie Alle zusammen
Zu engem Vereine.
Vergeht auch der Eine,
Vererbt er dem Andern
Die Früchte der Arbeit,
Und was er erreichte
Und was er geworden,
So wird es zum Segen
Den Andern doch sein!
Erhält er sich selber,
So hält er das Ganze,
So schafft auch das Ganze
Dem Einzelnen Geltung.
Es bildet ein Kranz sich
Aus winzigen Blüthen —
Und werth ist des Lebens
Am Ende das Leben,
So flüchtig es fliehe,
Wie Wolken im Wind!

Skuld.

Ich sehe die Zukunft —
Ich schliesse die Augen,
Als wär' es im Schlummer,
Dann dämmern aus Nebeln,
Aus nächtigen, Bilder
Des Werdens mir auf.
Ich sehe die Menschen
In rasendem Ringen,
Jahrtausende weiter
So elend wie je.
Und wenn ich nun wäge,
Was ihnen die Kraft leiht,
So immer von Neuem
In trotzigem Muthe
Das Leben zu tragen,
Geschlecht um Geschlechter,
Jahrtausende fort —
So ist mir, als schlinge
Durch all' ihre Thaten,
Ihr Hoffen und Harren,
Ihr Lachen, ihr Leiden,
Ein güldenes Band sich,
Das innig sie eint!
Sie trügen die Noth nicht,
Erlägen der Mühe,
Die Art zu erhalten,
Wär' ihnen die Liebe
In's Herz nicht gelegt,
Die Liebe, die Lohn ist
Und treibender Trieb
Und Anfang und Ende.

Alle.

Es stürzen die Götter
Aus himmlischen Burgen,
Es stürzen die Tempel
Und ehernen Bilder
In Moder und Staub!
Es sterben der Riesen
Und Zwerge Geschlechter,
Die Mächtigen müssen
In Nebel hinunter,
Die Wissenden werden
Zu Schemen, zu Schatten,
Weil Alle sich selber
Im Grunde nur sorgen,
Weil innig dem Andern
Sich Keiner geneigt
Es sterben die Menschen,
So leicht zu verletzen,
Wie Blüthen im Froste,
Gebrechlich und thöricht
In ewiger Noth!
Doch immer auf's Neue,
So schwer sie sich mühen,
So Dunkles sie dulden,
Erblüh'n die Geschlechter
Der Menschen auf Erden.
Wie schnell auch entschwinde
Der Eine, der And're —
So lange die Liebe
Um Alle gemeinsam
Ihr güldenes Band schlingt,
So lang sind die schwachen,
Die machtlosen Menschen
Im mächtigen Weltall
In ewiger Jugend
Das stärkste Geschlecht!

H.

MAILUFT

VON

A. SEIFERT

Alfred Seifert. Studie

Alljährlich um die Zeit, da die Erde sich losmacht aus den eisigen Banden des Winters und die Natur ihren Blüthenschmuck anlegt, mit jedem Tag schöner und schöner, kommt ein eigenartiger Zauber über die Menschen, eine Art epidemischer Freudigkeit, optimistischer Weltanschauung, der Alles rosig und sonnig und goldig erscheint. Und diese Stimmung steigert sich mit jedem Tag, so lang der Frühling seine Schönheit steigert, bis zur Blüthenpracht des Mai, wo sie den Grad höchsten und allgemeinsten Jubels erreicht. Wenn der Flieder verblüht ist, fängt auch besagte Epidemie an, langsam zu erlöschen, um allgemach in's Gegentheil umzuschlagen, bis an frostigen, griesgrämigen, nebligen und regenverwaschenen Novembertagen ihr Gegentheil die Menschen befällt, eine Trübseligkeit, die Alles grau sieht und hoffnungslos.

In jenen Sonne- und Wonnetagen nun theilt sich die Menschheit in zwei Hälften: die erste besingt und bejubelt den Frühling in allen Künsten, die poetischen Ausdrucks fähig sind, und die zweite lacht die erstere aus. Seufzend öffnet der belletristische Redakteur in jenen Tagen seine Briefe und Blatt um Blatt schleudert er dann mit ärgerlicher Geberde fort: Frühlingsgedichte, Frühlingsgedichte, Frühlingsgedichte! Mit muskulöser Derbheit urtheilt er dann über die Einsender und es ist für diese ein wahres Glück, dass sie von den abkühlenden Grobheiten nichts hören können, welche über die duftigen Kinder ihrer Phantasie hereinbrechen wie Rauhfrost. Die Verhöhnung der Frühlingsdichter ist zur ständigen Rubrik in den Witzblättern geworden, ja es werden diese heute nahezu mit ebensovielen, mehr oder minder bitteren Satiren auf das Corps der lenzbegeisterten Reimschmiede überschwemmt, als mit Erzeugnissen der Frühlingslyrik selbst.

Frederick Leighton pinx.

Copyright by Henry Graves & Co.

Helen of Troy.

Alfred Seifert. Studien

Und doch: welcher Mensch — ganz ausnehmend trockene und hausbackene Naturen vielleicht abgerechnet — hat nicht schon irgend einen poetischen Erguss an den Frühling auf dem Gewissen, sei's auch nur auf einem geheimen Tagebuchblatt, oder in einem Brief an die Liebste? Wer hat nicht wenigstens einmal das Lenzlied eines Anderen nachgesungen oder sonstwie sein Opfer der grossen, unwiderstehlichen Macht gebracht, die über Alle kommt, wenn «Winterstürme wichen dem Wonnemond»? Man kann nichts dafür und nichts dagegen, und die Opfer des harmlosen Triebes zu verhöhnen, das ist ebenso hart, als wenn Einer den Andern ausspottet, weil dieser den Scharlach hat oder die Masern. Es möchte sogar recht traurig um die Menschheit stehen, wenn ihr die Lust am Lenz einmal verginge; das Auge muss schon heiss von Thränen brennen, das an Blumen keine Freude mehr hat und blauer Luft.

Alfred Seifert. Studie

Dass diejenige Kunst, der es am meisten gegeben ist, die vielbesungenen Herrlichkeiten sinnenfällig wiederzugeben, dass die Malerei ihnen stets ihre ganz besondere Werthschätzung bewies, versteht sich von selbst. Dem Landschafter, dem Figurenmaler, ob er nun Vorgänge des wirklichen Lebens oder allegorische Gestalten darstellt, dem Blumenmaler und dem Schilderer der Thierwelt, die zum grossen Theile im Frühling ihr schönstes Gewand trägt, bietet diese Jahreszeit eine unerschöpfliche Quelle dankbarer Stoffe. An Farben und an Empfindungen ist diese Zeit reicher wie jede andere, und zu dem vielen Schönen, was das Auge sieht, kommt für den Maler noch die Darstellung aller der vielen schönen und anmuthigen Dinge, welche die Poesie mit dem Frühling in Verbindung bringt — sei es nun Liebe, Brautglück, Mutterlust, die Kinderwelt oder direkte Allegorie auf die poetischste und üppigste aller Jahreszeiten.

Zu den letzteren Frühlingsbildern gehört Alfred Seifert's «Mailuft». In den schwanken Aesten eines Fliederstrauches ruht eine anmuthige weibliche Gestalt. Die knospenden Formen ihres jungen Körpers umschliesst lose ein duftiges Gewand. Der Strauch, auf dem sie sich schaukelt, steht in voller Blüthe, und mit dem Ausdruck stiller reiner Freude sieht sie die Blüthenpracht, die sie umgibt. Der Flieder blüht und alles Andere blüht mit, die Wiese unter ihm, das holdselige Weib und ihr Herz. Die Zeit der Flieder-Blüthe bedeutet wohl den Höhepunkt dieser Zeit treibenden, schwellenden Sprossens und Werdens, die mit dem Frühling kommt; in ihr ist er am reichsten, am duftigsten. Ist der Flieder verblüht, dann ist's auch mit dem Lenz zu Ende — auf die Behauptungen des Kalenders kommt es ja nicht an. Dem entsprechend hat Seifert seiner Frühlingsallegorie den Charakter reiferer Mädchenhaftigkeit gegeben, die Maid ist über das Kindliche hinaus. Thut nur der Frühling an ihr sein grösstes und schönstes Wunder noch, das Wunder der Liebe, dann ist sie ein Weib, statt eines Kindes. Und der süsse, schwere Duft des Flieders stimmt auch mit zu der ganzen Allegorie.

Alfred Seifert hat in diesem Bilde natürlich nicht seine erste Verherrlichung der Jugend, der Schönheit und des Lenzes gemalt. Den beiden ersteren Dingen und mit ihnen im Grunde auch dem letzteren gilt viel-

mehr sein ganzes Schaffen. Eine ganz unglaubliche Fülle hübscher, dunkeläugiger Mädchenköpfe ist unter seinem Pinsel hervorgegangen, in anderen, grösseren Bildern hat er Liebeswerben und Liebesglück besungen, oft mehr anmuthig als stark, mehr gefällig als tief, aber immer liebenswürdig und immer keusch und poetisch, wo er die Reize jungfräulicher Schönheit zu schildern unternimmt. Aller der erwähnten Frauen- und Mädchenköpfe hier zu gedenken, ist natürlich ein Ding der Unmöglichkeit. Erwähnt sei nur, dass diese Huldinnen meist mit dem Costüm der Renaissancezeit geschmückt sind, und dass Seifert die costümlichen Details, die Stoffe und Spitzen, die Goldstickereien und den Schmuck, womit er die niedlichen Köpfchen ziert, mit besonderer Virtuosität zu malen weiss.

Alfred Seifert. Studie

Das ist aber nicht der wichtigere und bedeutendere Theil seines Schaffens. Seifert ist ein Genremaler von Rang und hat eine ganze Reihe ernsterer grösserer Werke zu Stande gebracht, die seinem Namen auch da einen guten Klang verschafften, wo man einen höheren Massstab an das Können eines Malers legt. «Am Tage des Herrn» nennt sich ein Anfang der achtziger Jahre entstandenes Costümbild Seifert's; es schildert einen Schwarm reizender junger Mädchen, die in der Tracht des 16 Jahrhunderts blüthenbekränzt durch eine Frühlingslandschaft hinschreiten, wohl der Kirche zu. «Ein Gretchen am Spinnrad», ein Liebespaar im Grünen, «Plauderstündchen» betitelt, «am Brunnen», «Liebesfrühling» sind gleichfalls hübsche Costümbilder dieses Malers, die in den achtziger Jahren entstanden sind. Auch manches moderne Bild hat er zu gleicher Zeit gemalt, so 1888 ein paar hübsche Bauernmädchen in sehr gut studirter feingetönter Landschaft, eines seiner allergediegensten und ernsthaftesten Bilder. «Ein guter Freund» lautet sein Titel. Das gleiche Sujet behandelte der Maler übrigens schon 1883 unter dem Titel «Blickt er wohl um?» Auch in «Liebessehnen» (1886) brachte Seifert der Kunstströmung der Zeit sein Opfer und zeigte, dass er, ohne ein «Pleinairist» von Confession zu sein, die Erscheinung der menschlichen Figur, die Wirkung von Licht und Luft im Freien, sehr wohl wiederzugeben weiss. Und das Gleiche hat er in einer «Heimkehr vom Felde» (1888), in «Auf ein Wort» (1887) gezeigt. Im letzteren Bilde bringt er wieder Frühling, Schönheit und Liebe zusammen: eine junge Arbeiterin in blühendem Garten plaudert am Zaune mit ihrem Liebsten. Gleiche Stimmung herrscht in «Vertraulichkeiten» (1886); vier plaudernde junge Mädchen sitzend in einer Frühlingslandschaft. Auch aus früherer Zeit stammt «Der Schnitter Heimkehr», ein figurenreiches Erntebild und Seifert's Hauptarbeit aus jener Epoche, die seinen Namen wohl am Meisten in weitere Kreise trug, die «Minnesänger»: ein Trupp fahrender Sänger ist in einem vornehmen Schlosse zugekehrt und der Jüngste und Hübscheste von ihnen trägt eben seine Weise vor, indess ihm die Insassen der Burg zuhören, Jedes in seiner Art und am aufmerksamsten, am meisten ergriffen ein junges Ehe- oder Liebespaar, das im Vordergrunde steht. Diese eine schöne Gruppe hat Seifert übrigens später noch einmal für sich gesondert gemalt und «Liebeswonne» betitelt; der Seligkeit bräutlichen Glückes ist hier in wahrhaft reizvoller Weise Ausdruck gegeben.

Auch an ernsteren Sujets versuchte der Maler seine Kunst: an einer Gruppe singender Sirenen, einer «weissen Dame», deren gespenstischer Charakter sehr gelungen wiedergegeben ist, einem «englischen Gruss» u. s. w. In einer Münchener Glaspalastausstellung der letzten Jahre liess uns Seifert eine mit vollkommenem Realismus gemalte alte Holzträgerin sehen, die bewies, dass seinem Talent auch das Herbe, der bittere Ernst des Lebens nicht fremd ist, und die in Künstlerkreisen berechtigtes Aufsehen erregte.

Desgleichen hat er mit Glück als Historienmaler debütirt; seine «Philippine Welser bei Jan Augusta»

(gem. 1883) hat beachtenswerthe malerische Qualitäten. Als Darsteller des Nackten ist A. Seifert eine höchst rühmenswerthe keusche Anmuth eigen, die wohl auch den Prüdesten nichts zu tadeln gibt, wo der Künstler die unverhüllte Schönheit eines weiblichen Körpers verewigt.

Die ausserordentliche Schaffenskraft Seifert's macht es unmöglich, hier auch nur auf eine annähernde Vollständigkeit bei Aufzählung seiner Werke Anspruch zu erheben. Manches von ihnen trägt ja auch nicht den Stempel einer besonders tiefen künstlerischen Idee — der vielbegehrte Maler muss eben der Anfrage gerecht werden. Rühmenswerth ist es aber im hohen Grade, dass Seifert zwischen den vielen kleineren Studienköpfen und Genrebildern immer wieder künstlerisch gediegene, mit Liebe und Intimität durchgearbeitete Bilder schafft, wie diese «Mailuft» und andere, aus den grossen Ausstellungen bekannte Werke.

Hier noch einige kurze Daten über den Lebensgang des Malers: Er wurde 1850 zu Horovic in Böhmen geboren und erhielt noch auf der Schule in Prag die erste künstlerische Anregung und den ersten Unterricht durch den Landschaftsmaler Kernik. Später besuchte er die Academie zu München, zunächst unter Strähuber's, dann unter Raab's, dann unter Alexander Wagner's und Lindenschmit's Leitung. Der Letztere mag den meisten Einfluss auf die Natur des Künstlers geübt und in ihr bewahrt haben und hat namentlich wohl die Neigung zur Romantik in ihm geweckt. Seifert lebt, seit er als Künstler bekannt geworden ist, in München.

A. Defug pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

Die Nornen.

Alfred Seifert pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

Mailuft.

N
3
K86
Bd.7
Halb.1

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY